

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DANSE *IN SITU*

REFLEXION SUR LA RELATION, DANSEURS, PUBLIC, SITE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

LÉNA MASSIANI

Juin 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

À René, à François

REMERCIEMENTS

La réalisation de cette thèse-création n'aurait pu être possible sans un entourage personnel et professionnel très fort.

D'un point de vue personnel, le contexte dans lequel il m'a été donné de réaliser mon doctorat à l'Université du Québec    Montréal, a été extrêmement favorable. Sans le soutien matériel et financier, sans les encouragements, sans l'enthousiasme ni l'affection de Jean-Louis Massiani, Raymonde Jean, Michel Jean, Guérin Massiani, Céline Mathieu, Marie-Odette Barraud, Marcelle Massiani ainsi que la vision toujours positive, les remarques aussi enrichissantes que pertinentes et, bien sûr, la confiance de Lionel Baglin-Baglinière, cette thèse n'aurait pu être réalisée dans d'aussi bonnes conditions.

Au même titre, je remercie mes amis qui ont accompagné ces quatre années passées à Montréal et tout particulièrement, Isabelle Perrault de son généreux accueil, Katya Montaignac et Edwige Perrot de leur présence, de leur écoute attentive, de leurs conseils avisés ainsi que Fabienne Cabado, Christian Semaan, Fabien Durieux et Irène Galesso. Merci à tous d'avoir été là au bon moment.

Je ne voudrais écarter la rencontre essentielle des danseuses et performeuses de très grand talent sans qui la performance *Danse à tous les étages* n'aurait pu être ce qu'elle est aujourd'hui. Elles en sont la couleur, la force et le caractère. Je remercie Katya Montaignac et Irène Galesso de leur dévouement depuis le début du processus, Sandrine Heyrault d'avoir pris le temps de s'investir dans l'étude n  2, ainsi que   lise

Hardy, Anouk Thériault, Mary Williamson, Chantal Hausler, Catherine Larocque et Monica Coquoz de leur attention, motivation, dévouement et encouragement.

Les rencontres avec les personnes qui nous ont ouvert les portes de leur appartement ont été, à chaque fois, un moment privilégié. Sans leur confiance et leur générosité *Danse à tous les étages* n'aurait vu le jour. Merci à Katya Montaigne, encore une fois, Julie Châteauvert et Amandine Guilbert, Paule Mackrous, Olivier Sommelet et Ken Hunt.

Je souhaite aussi adresser toute ma gratitude à Charline Martin qui, pour la dernière ligne droite, a su me transmettre la force de sa motivation.

Enfin, je remercie chaleureusement Andrée Martin, ma directrice de thèse, de sa rigueur, de son accompagnement assidu, de ses remarques pertinentes et de son regard, à la fois éclairé et éclairant.

À vous tous, merci.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	xi
RÉSUMÉ	xii
PROLOGUE	
1. L'origine : <i>Maison à habiter</i>	1
2. Difficultés révélées par <i>Maison à habiter</i>	3
3. <i>Danse à tous les étages</i> : postulat de recherche	4
CHAPITRE I	
MÉTHODOLOGIE : DÉMARCHES ARTISTIQUES ET DE RECHERCHE-CRÉATION	6
1.1. Question et sous-questions de recherche	7
1.2. But et pertinences de la recherche-création	8
1.3. Une posture : entre heuristique et poïétique	9
1.4. Une recherche-création : une démarche	11
1.5. Limites	14
1.6. Le cadre théorique	16
1.6.1. Cadre global : le dispositif frontal	16
1.6.2. Cadre Spécifique : le dispositif de <i>Danse à tous les étages</i>	21
CHAPITRE II	
LA CONVENTION DU DISPOSITIF TRADITIONNEL	23
2.1. La frontalité, zones limites et limitées	25

2.1.1. Les grands mouvements de la frontalité depuis le théâtre grec jusqu'au théâtre à l'italienne	25
2.1.2. Le 20 ^e siècle	28
2.2 L'espace de représentation, espace d'utopie : illusion, théâtralité et performativité	32
2.2.1. Déjouer les lois du théâtre	33
2.2.2. Retour au sens, la danse-théâtre	38
2.2.3. Le corps-matière / le corps-individu : performativité et danse contemporaine	41
2.2.4. La danse <i>in situ</i>	47
2.3 : L'espace de réception	49
2.3.1. Comment regardons-nous un spectacle de danse contemporaine?	49
2.3.2. Jouer avec la perception des spectateurs	52
2.3.3. Comment regardons-nous une œuvre d'art contemporain?	54
2.3.4. Participation	59
CHAPITRE III	
DÉMARCHE ET PROCESSUS DE CRÉATION	64
3.1 Le site, l'origine	66
3.1.1. L'espace domestique	66
3.1.2. La fenêtre : le passage d'un seuil	68
3.2. L'arrivée dans l'appartement et la première rencontre	69
3.2.1. Au rue 6994 Saint-Vallier chez Katya Montaignac, étude n°1	71
3.2.2. Au 145 rue Laurier Ouest, chez Julie Châteauvert étude n°2	73
3.2.3. Au 5019 rue Garnier, étude n°3	74
3.2.4. Au 1128 Laurier Ouest, chez Paule Mackrous, étude n°4	76

3.3. Usage et fonction de l'appartement	77
3.3.1. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #1	77
3.3.2. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #2	78
3.3.3. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #3	78
3.3.4. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #4	79
3.4. Le bâti, l'architecture	79
3.4.1. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #1	79
3.4.2. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #2	80
3.4.3. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #3	81
3.4.4. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #4	82
3.5. Du geste quotidien au geste dansé : expérimentations	84
3.5.1. Être dans le lieu : les actions quotidiennes	84
3.5.2. Le geste comme lecture du lieu	87
3.5.3. Faire avec le lieu : la mesure par le corps	89
3.6. Réception, la place du public : entre réception et déambulation	92
3.6.1 Avec le public : Étude chorégraphique <i>in situ</i> #1	96
3.6.2. Le public dedans : Étude chorégraphique <i>in situ</i> #2	94
3.6.3. Dedans/dehors, de manière dispersée : Étude chorégraphique <i>in situ</i> #3	95
3.6.4. Dedans/dehors en deux étapes : Étude chorégraphique <i>in situ</i> #4	96

CHAPITRE IV	
ÉTUDES DE CAS : OBSERVATIONS, CONSTATS, DÉDUCTIONS	97
4.1. Le quotidien	99
4.1.1. Le seuil	99
4.1.2. L'étude chorégraphique <i>in situ</i> #1	100
4.1.3. Le déroulement de l'étude	101
4.1.4 Les actions quotidiennes : les effets produits	102
4.1.5. Les actions quotidiennes chorégraphiées	105
4.1.6. Hétérotopie	107
4.2 : Une attitude du public	108
4.2.1. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #2	108
4.2.2 Le déroulement de l'étude	109
4.2.3 La circulation, les déplacements	110
4.3 L'attitude des danseuses, la relation	114
4.3.1. Étude chorégraphique <i>in situ</i> #3	114
4.3.2. Le déroulement de l'étude	115
4.3.3. Les actions préméditées	116
4.3.4. Les actions improvisées	117
4.4 Le dispositif	121
4.4.1 Étude chorégraphique <i>in situ</i> #4	121
4.4.2. Le déroulement de l'étude	122
4.4.3 De quelle manière le public répond t-il?	123
4.4.4 L'intimité comme seuil	126
4.4.5. Indécidable	128

CHAPITRE V	
<i>Danse à tous les étages</i>	133
5.1. Le devenir esthétique de l'appareillage conceptuel	137
5.1.1 L'hétérotopie	138
5.1.2. Le seuil	141
5.1.3. L'indécidable	143
5.1.4. En d'autres mots	147
5.2. éléments du dispositif	149
5.2.1. Le quotidien : contexte immersif	149
5.2.2. L'attitude du public	155
5.2.3 L'interaction	159
5.3. La chorégraphie	170
5.3.1. Le geste quotidien	172
5.3.2 La mesure du corps	177
ÉPILOGUE	180
APPENDICE A	
MAISON À HABITER	191
APPENDICE B	
QUESTIONNAIRES DESTINÉS AUX ENTRETIENS AVEC LES DANSEUSES	194
APPENDICE C	
EXEMPLE D'ENTRETIEN : ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE <i>IN SITU</i> #4	198
APPENDICE D	
GRILLE D'OBSERVATION ET CRITÈRES DE LECTURE	201

APPENCICE E LA FRONTALITÉ	204
APPENDICE F ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE <i>IN SITU</i> #2 : FENÊTRE 2	208
APPENDICE G ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE <i>IN SITU</i> #1	209
APPENDICE H ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE <i>IN SITU</i> #3	210
APPENDICE I ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE <i>IN SITU</i> #4	211
APPENDICE J <i>DANSE À TOUS LES ÉTAGES</i> : TABLEAU DES ACTIONS	212
BIBLIOGRAPHIE	214

LISTE DES FIGURES

Figure		Page
3.1	Carnet de pratique, étude chorégraphique <i>in situ</i> #1 L'appartement.....	72
3.2	Carnet de pratique, étude chorégraphique <i>in situ</i> #2 La découverte du site par les danseuses.....	88
5.1	Carnet de pratique, <i>Danse à tous les étages</i> , l'appartement...	146
5.2	Carnet de pratique, <i>Danse à tous les étages</i> , la scénographie.	173

RÉSUMÉ

La présente recherche-création tend à mettre en évidence les raisons pour lesquelles il est difficile, dans un contexte de danse *in situ*, de produire, développer, créer, inventer un dispositif diff  rent de celui que nous connaissons dans les théâtres, c  est-à-dire un dispositif qui ne soit plus construit à partir de la frontalité et des codes esthétiques qui en découlent. Cette intention de remodeler l  espace du théâtre a pour but d  tablir une relation entre l  espace de réception et l  espace de représentation qui sorte le public et les danseurs de leurs modèles respectifs. En ayant supposé automatique et systématique cette rencontre, sont survenus lors d  exp  riences antérieures – et en particulier au cours de la performance *Maison à habiter* (Paris, octobre 2006) –, de nombreux obstacles qui ont constitué la base de ma démarche dans cette recherche-création.

Quelles sont les attentes des danseurs et du public vis-à-vis du spectacle de danse contemporaine ? Du point de vue du public, que symbolise l  entr  e dans un théâtre ? Du point de vue des danseurs, que symbolise sur une scène l  acte dansé ? Je ne pouvais entamer un nouveau processus de création sans me poser d  abord certaines questions fondamentales liées à la manière dont nous créons et regardons de la danse contemporaine, tout comme la manière dont nous envisageons notre rapport à l  art et à l  art contemporain. Ainsi, il m  a semblé indispensable de mieux cerner la manière dont se sont construits l  espace de réception et l  espace de représentation au cours des siècles, du moins d  en identifier certains de leurs bouleversements esthétiques et éthiques. En me basant à mon tour sur un certain nombre de codes liés à la représentation, j  ai pu envisager l   laboration de *Danse à tous les étages*¹.    la manière de Michel de Certeau qui trouve dans le quotidien des stratagèmes pour le détourner, je trouve à travers ce que me donnent Merce Cunningham, la danse postmoderne, la danse-théâtre et les danses performatives, le moyen de détourner, et non pas de nier, certains aspects de la création chorégraphique contemporaine. Et ce, au travers d  un dispositif (la fenêtre) qui   te à la forme frontale du théâtre la

¹*Danse à tous les étages* est une performance créée et jouée dans un appartement. J  ai choisi de mettre l  accent sur la fenêtre de l  espace domestique pour insister sur le rôle que joue la fenêtre dans le dialogue entre l  intime et l  espace public ; montrer comment se vit l  espace privé, tel que nous le connaissons dans nos sociétés, en opposition à l  espace urbain et citadin.

dominance de plusieurs de ses principes parmi lesquels : l'illusion, l'artifice, la fiction, jusqu'à remettre en question la posture même du spectateur et, du même coup, celle du danseur.

Lors du processus analysé sous la forme de quatre études chorégraphiques *in situ*, s'est justement construite autrement la relation entre danseuses et public. Basé sur les difficultés précédemment rencontrées lors de *Maison à habiter*, chaque dispositif d'étude a été pensé à partir des différents appartements investis. En effet, c'est avant tout en fonction du site et à partir d'une façon très spécifique d'envisager la création chorégraphique *in situ* que j'ai élaboré les quatre études chorégraphiques en vue de créer la performance *Danse à tous les étages*.

À différents moments du processus sont apparus de façon inopinée trois concepts fondamentaux : le seuil, l'hétérotopie et l'indécidable. Cet appareillage conceptuel de *Danse à tous les étages*, a constitué l'essence du dispositif me permettant de concevoir une relation d'interaction entre les danseuses et le public. Une relation qui, au terme du processus et de l'analyse que j'en ai fait, est apparue égalitaire, sous la forme d'un équilibre partagé, et s'est présentée comme une rencontre réelle et non fictive entre individus.

« Le monde ne se réduit pas à une scène, et le théâtre non plus. »

Erving Goffman (1991, p. 9)

1. L'origine : *Maison à habiter*

La performance *Maison à habiter*¹ qui interrogeait le rapport entre le corps, l'espace et l'architecture, m'a fait réaliser que les danseurs et le public, dans un site spécifique, ne dépassent pas nécessairement, ni automatiquement, les conventions du spectacle vivant. J'aurais en effet souhaité que le public se déplace, qu'il cherche la danse et les actions afin d'observer, de déambuler, de percevoir la danse et l'appartement selon ses envies et sa propre expérience du lieu. Je comprends aujourd'hui que l'incertitude et l'embarras du public étaient à l'image des questions que je me posais à l'époque : le public aura-t-il l'idée, l'envie et la curiosité d'aller visiter tous les espaces qui lui sont présentés ? Aura-t-il envie de s'arrêter et de voir les actions selon différents points de vue ? Comment abordera-t-il la visite ? En fin de compte, chacun est resté à sa place, les danseuses dans leur bulle d'interprète et le public sagement installé dans un coin de l'appartement. Leurs rôles de part et d'autre n'ont pas été différents de ceux qu'ils ont l'habitude d'avoir dans les théâtres (du théâtre latin aux formes plus contemporaines). Je voulais que le public prenne l'initiative de se déplacer et qu'il réalise lui-même certaines actions quotidiennes de l'appartement. Mon désir était de créer un espace dans lequel le public se sente concerné par la situation, par la proposition qui lui était faite, à savoir partager en un seul et même lieu l'espace de représentation et l'espace de réception. Or, rien dans le comportement des danseuses ne laissait en bout de ligne d'ouvertures à ces

¹ *Maison à habiter* est une performance réalisée dans et pour un appartement habité, présentée dans le cadre de mon Master 2 « Le corps, l'espace, l'architecture, dans les dispositifs de danse *in situ*. », octobre 2006, Université Paris 8, département de théâtre, Paris. Collaborateurs/interprètes : Vicky Gaspard, Camilla Gotta, Marie Greulich, Cécile Lemerrier, Cécile Mourice et Léna Massiani. (voir p. 191).

intentions. Celles-ci prenaient beaucoup trop de place sans vraiment stimuler le public, pour qu'ainsi il regarde la danse autrement et puisse s'amuser à interagir. La convention du spectacle de danse contemporaine étant profondément ancrée dans le public, il lui a été difficile, seul, de se dégager des habitudes qui le poussent à se positionner du côté de celui qui uniquement regarde, sans ne dire mot ni bouger. Plusieurs comportements m'ont démontré l'emprise de la conception traditionnelle du théâtre sur nos usages de spectateur. D'abord, il a été très difficile pour le public d'accepter de ne pas tout voir de la danse. Il voulait être certain de ne rien manquer du déroulement, du début à la fin de la performance. D'ailleurs lorsqu'il a senti approcher la fin, les applaudissements ont retenti, les saluts étaient attendus. Ensuite, certains visiteurs ont été gênés par l'impression d'être en retard et par l'horaire « de visite ». En effet, était annoncée une heure de visite (de 20h à 21h) et non un horaire fixe. Mais, nous le savons, dans un théâtre, il est très gênant d'arriver une fois la représentation commencée ; nous devons dans ce cas nous installer le plus silencieusement possible et sans se faire remarquer...

Si les habitudes du spectateur sont bien ancrées dans les mémoires et dans les corps, celles des danseurs le sont tout autant. Comme dans *Maison à habiter* je ne les avais pas incitées à changer de comportement, la proposition de déambulation, de visite, d'interaction et de surprise, est restée plutôt floue. Ni guidé, ni véritablement accompagné, le public ne s'est pas aventuré dans l'appartement, et n'a su quoi faire dans ce lieu inconnu dans lequel il s'est retrouvé spectateur. Par conséquent, son implication dans la performance représentait pour lui des risques. Ceux, par exemple, de perturber son déroulement, de gêner les danseuses, de ne pas être à la bonne place, de faire la mauvaise action et aussi d'être vu par les autres. Est-ce alors utopique d'oser imaginer une participation, une action, un geste consciemment posé dans l'œuvre par le public ?

2. Difficultés révélées par *Maison à habiter*

Après la présentation de *Maison à habiter*, j'ai pris le temps de comprendre les raisons pour lesquelles nous étions passées à côté de l'intention de faire déambuler le public dans l'appartement. Je me suis interrogée sur notre incapacité à le faire agir et interagir auprès des danseuses et avec elles. Quatre constats résultent de cet état des lieux. Le premier constat concerne le geste et le quotidien. Deux problèmes sont à soulever. D'abord, le geste dans *Maison à habiter* était trop bavard et pas assez précis, donc peu ou pas visible et parfois même incongru. Ensuite, montrer des choses précises et visibles ne veut pas dire inscrire le geste dans une forme. C'est exactement le piège dans lequel je suis tombée. Les gestes étaient mis en scène de manière beaucoup trop formelle. Les actions quotidiennes n'étaient pas assumées ; nous jouions à être dans le quotidien mais nous n'y étions pas réellement. À l'image d'un théâtre, le public était comme dans une salle et les danseuses comme sur une scène.

Le deuxième constat concerne le manque de déplacements du public dans la performance. Conçue comme une visite d'appartement, le flux de personnes entrant et sortant que j'imaginais s'organiser spontanément pendant l'heure de présentation n'a pas eu lieu. Dans cet espace, le public ne savait pas quoi faire. Il était embarrassé, comme s'il avait peur de bouger. Cependant, les difficultés à le faire se déplacer étaient aussi liées à la configuration du lieu. L'appartement investi ici ne laissait pas vraiment le choix de la circulation. Mais c'est justement là tout l'intérêt du travail *in situ*, c'est-à-dire prendre en considération le site, et la manière dont le public peut s'y inscrire, y évoluer.

Le troisième constat, toujours dans *Maison à habiter*, concerne l'attitude des danseuses et leur relation au public. Elles n'ont pas su s'en rapprocher et dépasser la frontière qui d'habitude les séparait des spectateurs ; frontière qui délimite le seuil entre les deux espaces d'un théâtre, celui de la réception et celui de la représentation.

Bien que très proches les uns des autres, une très grande distance les séparait. Dans ce cas précis, le public n'a pas été considéré comme invité ; il n'a pas été accueilli, ni sollicité, il n'a pas non plus été orienté et guidé par les interprètes.

Enfin, le quatrième constat est relatif au dispositif qui, somme toute, était absent. Ce dernier point résume finalement l'ensemble des problèmes rencontrés : aucun dispositif différent de ceux connus habituellement dans les théâtres occidentaux n'avait été réfléchi et mis en place. Par conséquent, l'espace du théâtre avait tout simplement été déplacé dans l'espace de l'appartement.

3. *Danse à tous les étages*²: postulat de la recherche

Conçue dans le cadre de la présente recherche-création, le processus de la performance *Danse à tous les étages* s'est basé sur les quatre constats issus de la présentation de *Maison à habiter*. Quatre étapes d'un même processus ont ainsi divisé la nouvelle performance. Tout au long du processus de *Danse à tous les étages*, je me suis demand  e comment opérer un glissement efficace entre un geste dansé, qui sorte l'interprète de son monde, et un geste quotidien assumé. Comment prendre en considération le site, tout ce qui le fabrique, et la manière dont le public peut y déambuler, mais surtout la manière dont il peut y être guidé.

Nous le verrons, deux niveaux de processus ont organisé l'ensemble de l'élaboration de *Danse à tous les étages*. Le premier concerne la mise en place de chacune des études chorégraphiques : la création du geste, le choix des déambulations et des actions du public, ce que je prévois de faire et ce qui me semble pertinent pour le projet. Le deuxième niveau du processus concerne plus spécifiquement la

² *Danse à tous les étages* a été présenté la première fois dans le cadre de la 7   Nuit blanche du festival Montréal en lumière, le 27 février 2010. Collaborateurs/interprètes : Monica Coquoz, Irène Galesso, Chantal Hausler, Élise Hardy, Catherine Larocque, Katya Montaignac, Anouk Thériault et Mary Williamson.

présentation en public des quatre études chorégraphiques. Sans présence de déambulateur et d'acteur, difficile de se rendre compte de la crédibilité et de la pertinence de nos interactions et interpellations, du temps que prend une rencontre ou une action. Identifier les réactions du public pour mieux préparer la suite fait aussi partie de ce travail d'observation. L'étape suivante consiste, à la manière des constats réalisés après *Maison à habiter*, en une observation détaillée de ce qui a fonctionné ou non lors de l'étude en question. Bien entendu, cette étape a influencé les études les unes vis-à-vis des autres. J'ai toutefois essayé de m'en tenir à ce que j'avais prévu au départ pour chacune d'entre elles. Lorsqu'est venu le temps d'élaborer *Danse à tous les étages*, ce fut l'occasion de mettre en commun toutes mes observations pour ne garder que le meilleur et le plus efficace, le plus proche de l'objectif fixé en début de recherche.

CHAPITRE I

MÉTHODOLOGIE DÉMARCHES ARTISTIQUES ET DE RECHERCHE

À partir du problème soulevé par la présentation à Paris, en octobre 2006, de la performance *Maison à habiter*, j'ai poursuivi ma démarche en ayant comme objectif de comprendre comment, au cœur d'un nouveau processus de création, peut s'organiser, se réorienter, se créer un autre rapport entre l'espace de réception et l'espace de représentation. La démarche dans son ensemble a été atypique. J'ai élaboré *Danse à tous les étages* dans un contexte de recherche, et ma recherche sur le public de danse *in situ* s'est élaborée au travers de la création de cette nouvelle performance. Immédiatement et incontestablement s'est noué un lien, s'est construit un échange entre la pratique et la théorie. Lorsque je mentionne ma posture de chorégraphe, j'indique ici ma posture initiale à partir de laquelle se constitue une démarche plus théorique, qui elle, débouchera au final sur la posture de chercheur, puis sur celle de chercheur-créateur. Toutefois, ma posture de chorégraphe n'est pas vierge de toutes approches théoriques. Certains auteurs, au cœur du processus, m'ont aidé à cheminer et à construire *Danse à tous les étages*. Nous voici dans ce qui est le plus marquant et le plus décisif quant à la démarche dans son ensemble, le système de vases communicants entre la théorie et la pratique. La recherche-création, ne bénéficiant pas de méthode à proprement parler, est spécifique à chaque individu.

Elle s'invente, se construit et puise dans différents domaines, dont principalement ceux des sciences sociales et des sciences de l'éducation, afin de créer des moyens d'atteindre ses objectifs. C'est une recherche qui se vit sur le terrain, par et pour la création. Elle est palpable, concrète, elle respire. La recherche élaborée autour du processus de *Danse à tous les étages* n'échappe pas à la règle et l'intérêt d'un projet comme celui-ci se trouve justement dans le rapport qui se noue entre la théorie et la pratique, entre la recherche et la création artistique. J'estime que les postures de chercheur et de chorégraphe ne sont ni figées dans l'espace ni arrêtées dans le temps. S'effectue un perpétuel échange entre les deux, l'une n'est jamais vraiment absente de l'autre et le tout se concrétise dans une troisième posture : celle de chercheur-créateur.

1.1. Question et sous-questions de recherche-crédation

Intriguée par la dualité espace public/espace privé et stimulée par le désir de sortir du théâtre afin de faire cohabiter danseurs et public dans un même espace, la présentation de *Maison à habiter* m'a mené à une remise en question des principes du spectacle de danse contemporaine. Le geste inspiré du site, ici un appartement, serait conçu de telle sorte que les règles connues se transformeraient de manière à intégrer à la présentation le quotidien, l'espace quotidien et, par extension, le public. Le mode d'intervention *in situ* pourrait parvenir à remanier l'espace théâtral conventionnel, avec tout ce qui le constitue, de telle sorte que les repères habituels de création et de présentation seraient plus facilement modifiables, modulables, déplaçables. Le public devrait ainsi être davantage invité à avoir un rôle différent face à la danse et surtout dans la danse. J'ai bien tenté de suivre cette idée d'implication et de mélange des espaces et des postures mais, nous l'avons vu, sans succès véritable. Alors, dans un contexte de danse *in situ*, comment envisager le rapport entre l'espace de réception et l'espace de représentation autrement que frontalement ? Par conséquent, je tente de comprendre (de créer) les liens qui pourraient unir le site aux danseurs, les danseurs

au public, le public au site. Plus spécifiquement, je questionne le rôle et le statut du danseur et du public *in situ*. En quoi la danse *in situ* peut instaurer un autre rapport, que celui frontal du théâtre, entre les danseurs et le public ? Quelle place donner à l'individu dansant *in situ* ? Quelle posture peut-il acquérir ? De même, quelle place donner à l'individu spectateur *in situ* ? Quelle posture peut-il acquérir ?

1.2. But et pertinence de la recherche-création

Dans la performance *Maison à habiter*, nous voyons que la création *in situ*   veille des perceptions et des comportements susceptibles de remanier les intentions et la relation du chorégraphe envers le public. Toutefois, cela s'est caractérisé en bout de ligne par un retour à une forme frontale plus ou moins traditionnelle. Bien que je ressente le besoin de créer *in situ* pour repenser la relation entre danseurs et public, je constate que le dispositif mis en place n'est pas révélateur de la déconstruction tant espérée de l'espace théâtral. Les attentes du public et des danseurs sont si ancrées dans des habitudes de création et de réception, qu'il demeure difficile de construire autrement notre rapport à la danse contemporaine.

Le but de la présente recherche-création est donc à la fois de comprendre ce phénomène et de le dépasser. Mon objectif : montrer pourquoi il est difficile de repenser la forme théâtrale, en l'occurrence dans un espace domestique, et montrer comment la danse *in situ* peut parvenir à l'interroger et    le repenser. Ma démarche s'articule ainsi autour de trois axes : 1. faire apparaître les fondements du spectacle de danse contemporaine à travers les attentes du public et les habitudes des chorégraphes/danseurs ; 2. remettre en cause ses attentes et ses habitudes ; 3. imaginer et élaborer un dispositif dans lequel danseurs et public pourraient se rencontrer.

L'intérêt de ma recherche-création est finalement de mieux comprendre les limites de la représentation en observant les cadres et les codes de la mise en scène

contemporaine. Ceci dans le but d'envisager une manière pertinente de les moduler, de les franchir et de les dépasser, permettant alors la création d'un espace ouvert dans lequel le public puisse être sollicité par les interprètes, déambuler, circuler dans la performance et ainsi se fabriquer son propre parcours.

1.3. Une posture : entre heuristique et poïétique

Cherchant à comprendre la dynamique d'un phénomène dans lequel je suis moi-même impliquée, ma recherche-création s'inscrit dans un paradigme post-positiviste à caractère constructiviste. L'heuristique, dont la racine grecque *heuriskein* signifie découvrir ou trouver, se réfère à un processus de recherche intérieure. La démarche que je poursuis depuis 2004³ m'a conduit à évaluer et à comprendre ma pratique, la danse *in situ*, de l'intérieur. Les réponses aux questions posées émanent de l'analyse d'un mot, d'un geste, d'une façon de percevoir dans l'action la création artistique telle que je la conçois aujourd'hui. À partir de critères très précis⁴, je m'engage dans le processus de création *in situ* avec un savoir-faire élaboré depuis mes toutes premières expériences en tant qu'interprète. Ce savoir-faire, cette manière d'aborder la création *in situ* est le point de départ de ma recherche. L'heuristique me

³ En 2004, ma recherche de maîtrise (Département de danse, Université Paris 8, France) dont le sujet était la performance en danse, s'est effectuée à travers l'analyse de *In Vitro*, performance déambulatoire réalisée dans et pour l'école d'architecture Paris-La Villette, dirigée par la chorégraphe Nadine Beaulieu, et dans laquelle j'étais interprète. Par la suite, en 2006, ma recherche de Master 2 (Département de théâtre, Université Paris 8, France) dont le sujet était le corps, l'espace et l'architecture dans les dispositifs de danse *in situ*, s'est réalisée, entre autres, au travers de l'analyse de la performance *Maison à habiter* dont j'étais cette fois la chorégraphe. En dehors de ce cadre universitaire, mes expériences en tant qu'interprète (*Desseins* de Nicolas Frize et Julie Desprairies, juin 2004, Îlot du cygne, Saint-Denis, France) et chorégraphe (*Danse et Paysage*, mai 2005, Potager du roi à Versailles, France) ont largement influencé ma recherche et globalement contribué à son avancement.

⁴ Ceux-ci concernent la manière dont je m'engage dans une création *in situ*. Nous retrouvons le détail de ces critères (l'arrivée dans l'appartement, la rencontre avec l'habitant, l'usage du lieu et sa structure, la disposition des fenêtres, ce que l'on y voit et à quelle distance) dans le chapitre III (voir p. 64) consacré à la manière dont j'aborde le site et le chorégraphique.

donne en somme une posture à travers laquelle et par laquelle je tente de découvrir la nature d'une expérience vécue. Posture à caractère phénoménologique tournée vers le chercheur, l'heuristique s'intéresse, nous l'aurons compris, à un phénomène vécu personnellement.

Afin de questionner et de comprendre, au sein d'un dispositif de danse *in situ*, la nature du lien possible entre les danseurs, le public et le site, l'analyse du processus de *Danse à tous les étages* me donne une compréhension plus approfondie et plus fine de la performance en train de se faire. Par conséquent, s'affine sur le terrain la construction de la relation entre les trois partenaires, c'est-à-dire les danseurs, le site et le public. La poïétique⁵, philosophie de l'art et de la création, examine quant à elle la relation entre l'artiste et l'œuvre lors de l'élaboration de celle-ci. Elle n'étudie pas ce qui est, c'est-à-dire l'œuvre, mais bien une action en train de se faire, pendant le temps de son exécution. La poïétique est en somme une méthode, une approche, qui étudie l'art qui se fait. Contrairement à l'esthétique, science qui s'intéresse aux œuvres une fois réalisées, la poïétique se positionne en amont de l'œuvre et davantage pendant sa réalisation. Je me suis ainsi directement plongée dans le processus de *Danse à tous les étages* en me questionnant sur la manière dont se réalise, se noue et se dénoue la relation qui nous intéresse. Mes « laboratoires poïétiques » ne sont autres que les appartements dans lesquels se sont réalisées les différentes étapes du processus. Dans ces appartements, j'expérimente, j'observe, je décris et j'analyse des phénomènes de la création dans l'action de leur élaboration. Pour ce faire, j'ai accumulé quantité de documents reliés au processus de création.

⁵ C'est en 1937 que Paul Valéry invente le mot, voire la démarche même : *la poïétique*. Il se réfère au vocabulaire des médecins pour se démarquer de la *poétique* et pour désigner le processus de la poésie en cours d'élaboration, par opposition à l'étude du poème achevé. Il part donc du modèle de l'*hématopoïétique* et propose *la poïétique*, comme étude spécifique du faire. René Passeron (1996) précise que le groupe de recherches esthétiques du CNRS, dont il fait partie, poursuit, en ce sens, en prenant le nom de « philosophie de l'art et de la création ». Leurs recherches concernaient tous les arts et tous les domaines où peuvent s'observer l'élaboration, la production et la création des œuvres.

Mon cahier d'artiste, des films (vidéo), des entretiens réalisés avec les interprètes⁶ et des discussions avec le public, après la présentation des différentes étapes, constituent à la fois le matériel et la base de la réflexion me permettant de plonger au cœur de la matière.

Ainsi, l'heuristique est la posture globale dans laquelle je m'engage en tant que chercheur et la poïétique me donne des outils concrets de réflexion, d'analyse et d'expertise. En bout de ligne, ma posture heuristique me permet en quelque sorte la réalisation d'une auto-poïétique, tandis que l'analyse du processus dans lequel je suis plongée devient le support sur lequel je m'appuie dans le cadre de la présente recherche-création.

1.4. Une recherche-création, une démarche

Akira Tomba⁷ note différents moments de la création⁸ : la propoïétique, qui concerne tout ce qui influence l'orientation de l'activité créatrice (milieu familial et social, éducation...) ; la poïétique, qui concerne les phénomènes de la création en cours et les facteurs qui interviennent pendant le processus (le matériau, la technique...) ; la postpoïétique qui concerne les événements se déroulant après la création, et qui se répercutent sur la création suivante. Les trois moments ont bien entendu eu une importance majeure dans mon parcours théorique et pratique qui se

⁶ Voir les questionnaires p. 195-196-197 et un exemple d'entretien p. 198.

⁷ Compositeur japonais. Il a étudié à l'université des Arts de Tokyo (1953-1957), a été chargé de cours à l'Université nationale de Yokohama, puis est entré en 1960 au Conservatoire de Paris comme élève de Tony Aubin et d'Olivier Messiaen. Entré au CNRS. en 1967, il a obtenu un doctorat de musicologie à Paris-Sorbonne en 1971 (*La structure musicale du nô*).

⁸ Tomba, A. *Poïétique du Nô*. (1976). Dans, Centre de la recherche scientifique (France). *Groupe de recherches esthétiques. Recherches poïétiques II : le matériau*. Paris : Klincksieck.

dessine depuis mes premières expériences *in situ*⁹. La propoïétique marque nécessairement de son empreinte toute démarche artistique. Constamment influencés par notre milieu et notre environnement culturel et familial, nous nous construisons un univers élaboré à partir de notre parcours personnel. Ainsi, les événements se déroulant après la présentation de *Maison à habiter* (c'est-à-dire la postpoïétique de *Maison à habiter*) m'ont incité à poursuivre mon cheminement artistique, ma réflexion, puis mon questionnement théorique.

Des difficultés ressenties lors de *Maison à habiter* sont apparus quatre constats¹⁰. Ceux-ci se sont ensuite transformés en quatre phénomènes¹¹ de la création *Danse à tous les étages*, que j'ai observés au cours du processus¹² avec l'idée de comprendre comment peuvent se construire une multitude de rapports entre danseurs et public dans un site autre qu'un théâtre. Le quotidien de l'espace privé, une attitude du public (déambuler, circuler), l'attitude des danseuses (la relation avec le public) et enfin la mise en place d'un dispositif sont les phénomènes étudiés, exploités de *Danse à tous les étages*.

Face à ce constat, il a été nécessaire de problématiser le rapport au public en questionnant la nature même du spectacle de danse contemporaine. Le besoin de comprendre la place du danseur et du public dans une pièce de danse *in situ*, leurs rapports et leurs liens m'ont obligé à en clarifier les fondements. Si ces aspects fondamentaux du geste et du quotidien, des déplacements/actions du public ont été

⁹ *In Vitro* (2003), *Desseins* (2004), *Densité* (2004), *Danse et Paysage* (2005).

¹⁰ Besoins qui n'avaient alors pas été comblés (voir le prologue p. 12)

¹¹ Facteurs dont parle Akira Tomba dans son article (*op-cit* p. 11).

¹² Au travers de ces études, j'ai cherché à mettre en place un dispositif sortant danseurs et public de la frontalité (rapport scène/salle), à intégrer le geste quotidien et le quotidien (conventions de la scène), à faire réagir et agir le public (conventions de la salle et de la scène) et enfin à développer une interaction entre danseurs et public (conventions de la salle et de la scène).

manqués, mal développés ou non développés dans *Maison à habiter*, n'était-ce pas lié à nos attentes, tant comme spectateur que comme danseur, vis-à-vis du spectacle de danse contemporaine ? Autour de quoi se construit fondamentalement le spectacle de danse contemporaine ? De quoi le dispositif conventionnel est-il fabriqué ? Comment s'articule la division de l'espace de réception, la salle, et l'espace de représentation, la scène ? Que renferment ces deux espaces ? Comment s'organisent-ils ?

Des critères d'observation (*voir* p. 201), basés sur toutes ces questions essentielles à la lecture des quatre études chorégraphiques *in situ*, m'ont donné des axes de compréhension. À partir de cette lecture, l'analyse thématique de chacune des études a porté mon attention sur certains aspects en particulier. Celle-ci a été un moyen pour moi de créer des ponts entre toutes les données recueillies. Elle m'a aidé, en ce sens, à élaborer des thèmes avec l'idée de rassembler, de séparer et d'assimiler des données. Chacun des supports écrits, le carnet et les entretiens, ont d'abord été soumis séparément à l'analyse thématique. J'ai ensuite mis en commun ces premiers résultats qui à nouveau ont été étudiés.

L'analyse thématique a deux fonctions principales : une fonction de repérage, et une fonction de documentation. La première fonction concerne le travail de saisie de l'ensemble des thèmes d'un corpus. La tâche est de relever tous les thèmes pertinents, en lien avec les objectifs de la recherche, à l'intérieur du matériau de l'étude. La deuxième fonction va plus loin et concerne la capacité de documenter l'importance de certains thèmes au sein de l'ensemble thématique, donc de relever des récurrences, des regroupements, etc. Cette fonction n'intervient évidemment que dans le cas où plusieurs témoignages ou documents d'un même type sont soumis à l'analyse. Dans ce cas, il ne s'agit plus seulement de repérer des thèmes mais également de vérifier s'ils se répètent d'un matériau à l'autre et comment ils se recoupent, rejoignent, contredisent, complètent. (Paillé, Mucchielli, 2003, p. 162)

1.5. Limites

De travailler à l'intérieur et dans l'espace privé ne peut impliquer le même rapport au spectateur que si j'avais choisi d'investir une place publique. La découverte d'appartements de Montréal a été considérée comme une sorte de découverte anthropologique, dans le sens où je souhaitais découvrir différents univers. Au travers de ceux qui s'ouvraient à moi, il m'importait de livrer au public l'histoire particulière d'un appartement et la vie qui s'y déroule. L'anthropologie de l'espace et l'anthropologie de l'espace habité abordent justement cette question selon la construction très spécifique des caractéristiques d'un espace habité. Marion Ségaud (2007, 1983) et Françoise Paul-Lévy (1983) considèrent ainsi l'espace comme une catégorie explicative d'une manière de vivre et de se comporter, de la même façon que les organisations sociales, politiques, économiques : de quelle manière l'espace est-il vécu par l'autre ? Comment l'espace quotidien est-il vécu par l'autre ?

Le rapport qu'un individu peut développer avec l'espace dans l'intimité d'un quotidien m'a donc logiquement fait me déplacer non pas dans la rue, mais chez des gens, des habitants. Je souhaitais, en ce sens, investir des appartements dont les propriétaires n'avaient pas nécessairement de lien avec le milieu de la danse, de l'art en général, ou encore avec le milieu universitaire. Je voulais, par là, rendre accessible la danse en me déplaçant d'appartements en appartements chez des habitants de Montréal, dans le but de créer et de collaborer ensemble par le biais de la construction d'une performance dont le sujet serait leur espace privé. La collaboration que je souhaitais créer était donc très importante. Sorte de double implication, c'est d'abord à l'habitant, non spécialiste, public en devenir, à qui était consacrée et dédiée la participation. Comme dans une action issue *des pratiques artistiques participatives* (Jacob, 2007), il aurait eu le privilège, dans son espace intime, d'être au cœur du processus, d'en être même un acteur. Or, ma rencontre avec les habitants s'est faite en fonction des personnes qui répondaient à mes annonces. En arrivant à Montréal, j'ai

immédiatement cherché à contacter des participants dans les réseaux que je connaissais. De plus, il a été difficile de trouver des habitants qui veuillent bien ouvrir les portes de leur appartement sans qu'il y ait de rémunération. Les contraintes budgétaires prises en considération, il m'a été plus facile d'entrer dans les univers de personnes de mon milieu. Toutefois, en les faisant participer au processus, mes hôtes sont devenus des collaborateurs décisifs.

C'est ensuite, au moment de la présentation, que j'ai travaillé sur l'implication du public. Toujours dans l'idée de rendre accessible la danse contemporaine, je voulais largement en déplacer les frontières. Toucher un public non prévenu par l'événement m'intéressait et m'intéresse tout particulièrement. J'imaginai une performance élaborée à partir d'une réflexion autour de l'espace habité, et plus précisément autour de l'usage de la fenêtre. Il fallait donc que je trouve un moyen d'ouvrir l'appartement au monde de la rue et des passants. Un dispositif qui ouvrirait l'espace de représentation à la fois dans l'appartement et sur la rue, et dans lequel le public serait à l'intérieur et à l'extérieur. Sans créer de parcours en particulier, il m'intéressait de développer une approche qui fasse en sorte d'inviter les passants à entrer dans l'appartement pour voir ce qui s'y passe. Alors, grâce à la danse aux fenêtres, pourraient-ils être incités à créer d'eux-mêmes une circulation ? De laisser la porte ouverte me semblait être une proposition pertinente. Or, au cours du processus, en regard de l'emplacement des appartements dans Montréal, dans des rues plus ou moins fréquentées, l'envie de rencontrer les passants des villes n'a pu être applicable et appliquée. *Danse à tous les étages* se présente bien au cœur de l'espace urbain. En y interrogeant notre rapport à l'espace privé, les habitants, c'est-à-dire le public, sont certes au cœur de mon propos, mais je le conçois, il a été difficile, voire impossible, de le rencontrer et de l'impliquer dans la performance comme je le souhaitais.

La liberté de circulation et d'action du public de *Danse à tous les étages* est l'un des enjeux de ma recherche-crédation. Mais n'ayant aucun contrôle sur lui et sur

ses humeurs, il m'a été impossible de prévoir l'ensemble de ses réactions. Aura-t-il l'envie et assez d'audace pour entrer dans l'appartement ? Je ne peux pas répondre à cette question et encore moins prétendre à une solution. Le public, qu'il soit invité dans l'appartement, à l'extérieur ou qu'il soit un passant, sera toujours maître de son action. Quel que soit le contexte *in situ*, je peux, au mieux, prévoir un ensemble de situations, de rencontres et d'interactions, mais sans pouvoir préjuger à l'avance de leur efficacité. Le processus de création et les quatre études chorégraphiques *in situ* ont justement été l'occasion de créer un contexte idéal d'action me rapprochant au plus près de l'idéal que je me suis engagée à atteindre. En somme, je ne pourrai jamais me mettre à la place du public. L'imprévu demeure l'essence de la création *in situ*. En perpétuel mouvement, chaque nouvelle présentation de *Danse à tous les étages* sera l'inévitable occasion de découvrir un éventail de réactions subtiles tant le public sera à chaque fois différent.

1.6. Le cadre théorique

1.6.1. Cadre théorique global : le dispositif frontal

L'un des multiples objectifs de ma thèse-crédation est de mieux définir et de comprendre davantage la forme frontale de nos théâtres. C'est à partir des questions relatives à la convention du théâtre et à la distinction entre l'espace de représentation et l'espace de réception que s'est construit le cadre théorique global. Celui-ci me permet de définir les codes des deux espaces. Comment sont organisés l'espace de représentation et l'espace de réception ? Comment sont-ils unis l'un à l'autre ?

Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998) et Bernard Dort (1995, 1998) confirment l'idée que nous nous faisons du dispositif de la danse contemporaine au théâtre. Nous retrouvons au centre de celui-ci la coupure entre spectateurs et acteurs dans un contexte particulièrement bien défini. Les textes de Bernard Dort décrivent l'expérience de l'auteur (donc celle de spectateur) lorsque ce dernier se rend au

théâtre. Il nous montre certains détails de notre comportement de spectateur, détails relatifs à la coupure scène/salle, relatifs à l'illusion et à l'utopie développées à partir de cette même coupure. Chacun de ces deux auteurs interroge de plus la nécessité de faire et d'organiser autrement la représentation frontale du théâtre. Marie-Madeleine Mervant-Roux se demande si le public ressent réellement le besoin d'être dégagé, par l'artiste, de la frontalité. Bernard Dort, lui, critique les dispositifs de déambulation dans lesquels la plupart du temps le public est mal à l'aise et inconfortable. De manière radicale, il propose alors un dispositif qui irait encore plus loin, qui libérerait le spectateur de toutes contraintes ; un dispositif dans lequel il pourrait entrer et sortir à sa convenance.

Jacques Rancière (2008), en remettant en cause l'opposition entre le spectateur passif et le spectateur actif, met en avant l'opposition entre voir et agir. Il avance que le spectateur assis dans son fauteuil face à la scène, imagine, pense, interprète. L'activité de la pensée étant ainsi considérée comme une action.

Stéphane Carpentier (2008) s'attache, lui, à montrer comment dans le festival *Viva Cité*¹³, dédié au théâtre de rue, le spectateur peut être impliqué en amont de l'œuvre, après celle-ci ou encore pendant le processus. Le résultat de Carpentier, quant à l'implication du public semble probant. La frontalité n'apparaît pas comme une fatalité ; d'autres dispositifs de représentations sont ici proposés. Le public dans le cadre de ce festival ne semble ni embarrassé, ni mal à l'aise, ni gêné, et comme le précisent et l'affirment certains des spectateurs interrogés par Carpentier, se retrouvent agréablement pris au jeu.

J'ai souhaité circonscrire les codes et les conventions de la danse contemporaine au travers, entre autres, de la danse-théâtre et de la danse à caractère

¹³ Festival créé depuis 1993 à Sotteville-lès-Rouen, France.

performatif¹⁴ ; esthétiques qui tentent justement de se réappropriier les lois et les artifices du théâtre pour parfois les dénoncer, ou tout du moins en inventer de nouveaux. Selon Michèle Febvre (1987, 1995), la danse-théâtre des années 1980 a pour particularité de vouloir raconter à nouveau des récits, tout en remettant en cause les pratiques corporelles virtuoses de la danse classique ou de la danse moderne. Céline Roux (2007, 2009), quant à elle, définit le travail des chorégraphes qui refusent, à la manière de la danse postmoderne, le spectacle et ses attributs. C'est pourtant dans les théâtres que cette attitude performative va se développer, et précisément au travers d'« une remise en jeu de ce qui fait la danse et de ce qui fait le chorégraphique » (Roux, 2009, p. 117). Ces deux auteures me permettent de montrer l'illusion constituante de la danse contemporaine, par le biais de divers moyens et artifices liés principalement à la séparation entre la scène et la salle. Elles me permettent également d'en cerner davantage les codes gestuels.

Laurence Louppe (2000) et Michel Bernard (2001) abordent la danse et le travail du corps, l'acte de danser, de manière plus essentielle encore. Laurence Louppe définit le travail du danseur en partant de son outil premier, son corps. Elle détaille et développe ce que Rudolf Laban définit comme étant les caractéristiques essentielles du mouvement : le flux, le poids, le temps et l'espace. Avec l'orchésalité Michel Bernard expose quatre paramètres nous montrant ce que le corps du danseur au travail nous dit de la danse elle-même. Aussi, pour Bernard (2001), le spectateur peut éprouver des difficultés de perception, tant les sensations de la danse contemporaine, son dispositif gestuel, son dispositif de mise en scène, de thématique, et d'intérêt sont variés, tant ses codes se déplacent en permanence et, par essence, nous échappent. Hubert Godard (1998), lui, aborde le rapport entre la salle et la scène au travers de la dimension de l'empathie kinesthésique et du ressenti partagé, au

¹⁴ La démarche de Merce Cunningham est une autre approche qui m'a permis de saisir les enjeux des codes de la représentation et de la réception. Nous en verrons les détails page 33.

travers du corps de l'un (le danseur) qui se répercute sur le corps de l'autre (le spectateur).

Georges Didi-Huberman (1992) analyse pour sa part ce qui fonde notre rapport aux œuvres à partir de l'expérience visuelle que nous en avons. Il met aussi en évidence la manière dont nous sommes influencés par nos connaissances, notre culture et le contexte dans lequel nous rencontrons l'œuvre. Nathalie Heinich (1998) revient, elle, sur la manière dont les artistes, le public et l'institution établissent le contact avec les œuvres d'art contemporain. Elle s'intéresse tout particulièrement à la manière dont est défini, perçu, transgressé, accepté symboliquement et concrètement, le déplacement des frontières de l'art contemporain. L'expérience visuelle du regard décryptée par Didi-Huberman, entre ce que nous voyons de l'œuvre et ce qu'elle nous donne, la manière dont elle nous regarde, se propage, chez Heinich (2003), dans tout le corps, entre ce que nous comprenons et ce qui nous échappe.

L'intérêt porté sur les interventions artistiques en milieu urbain m'aide à saisir les enjeux et la motivation que représente pour l'artiste un tel investissement de l'espace public. S'introduire dans la réalité signifie participer au monde qui l'entoure, l'expérimenter de son corps afin d'y déposer sa trace. Mais, au-delà du travail *in situ*, s'introduire dans l'espace de la ville lui permet de soulever des questions plus politiques et engagées qui abordent des sujets liés au rapport entre ses habitants, à certains contextes socio-économiques, à l'exclusion, à l'intégration... L'artiste investit ici l'espace public et participe à sa vie sociale. En s'installant dans la rue, il interfère bien entendu différemment avec ses usagers. Faisant partie de la ville, le public peut devenir l'un des sujets des interventions. L'artiste a donc aussi pour objectif de créer un territoire d'identités au moyen de liens sociaux.

L'art contextuel, tel que défini par Paul Ardenne (2002), est un art qui introduit le champ de la réalité, un art par l'intermédiaire duquel l'artiste plonge dans le réel. Cet investissement le rendant présent au monde transforme de surcroît la forme de la représentation traditionnelle. Marie Fraser (1999) aborde l'expérience de la ville comme métaphore d'une expérience relevant d'une conscience sociale très dense donnant à l'artiste la force de se confronter ouvertement à des questions d'ordre politique et sociale, avec comme partenaire le public. Jean-François Augoyard (2000) donne un nom à ces interventions ; il les nomme *actions artistiques urbaines* (p. 19). Son texte nous explique en premier lieu ce choix. Puis au fil de la lecture, son intérêt est marqué par le souci de les définir, via leur contexte d'apparition et leur relation au public. De même, *les pratiques artistiques participatives*, dont parle Louis Jacob (2007), convoquent des « personnes de prime abord étrangères au monde de l'art (les habitants d'un quartier, les usagers d'un parc public, les élèves d'une école, des touristes de passage, etc.), voire des déshérités, des exclus, des marginaux... » (p. 31). Inventant pour ainsi dire ses propres revendications esthétiques et éthiques, elles engagent artistes et non-artistes dans un projet commun. S'invente une collaboration et une rencontre entre un public et des artistes. Se faisant, le rôle et la posture de l'artiste changent ; médiateur d'un projet, « l'artiste ne peut jouer qu'un rôle de coordonnateur dans le projet » (Jacob, 2007, p. 32).

Franck Popper (2007) analyse lui aussi la notion de participation, entendue par les artistes depuis les années 1960, en observant la nouvelle fonction de leurs responsabilités. L'auteur définit les modalités de l'implication du spectateur, allant de la participation ludique à l'action créatrice. Cette forme de participation remet radicalement en cause la fonction de l'artiste, les matériaux de l'intervention étant confiés au public. Sont alors remis en cause les mythes de génie, de talent et la croyance selon laquelle la conception d'une œuvre s'élabore dans l'isolement. Frank Popper se demande enfin si le public est préparé à une telle responsabilité.

1.6.2. Cadre théorique spécifique : le dispositif de *Danse à tous les étages*

À partir du travail sur le terrain ont émergé trois concepts essentiels à la poursuite de ma recherche et de ma création : le seuil, l'hétérotopie et l'indécidable. Au fil des quatre études, leur importance est devenue telle qu'ils sont désormais l'essence de *Danse à tous les étages*. Ces trois concepts m'ont ouvert des portes, apporté des réponses, fourni des pistes, et ont donné à ce projet de création une direction et une dimension nouvelle. Ils ont aussi, pendant le processus, motivé certains choix artistiques et certaines affirmations théoriques. La fenêtre de l'espace domestique, un seuil, est le sujet de *Danse à tous les étages*. Bernard Salignon (1996) nous dit que celui-ci symbolise une zone de transition, une zone de passage entre deux espaces qui ne s'uniront pour ainsi dire jamais ; si ce n'est dans le passage. Ce balancement, qui dans *Danse à tous les étages* s'organise autour d'un monde réel et d'un monde de fiction, me fait inévitablement glisser vers une intervention aux limites ambiguës entre art et non-art. L'utilisation du réel, devenant la matière première, malléable, palpable, à la fois sujet et objet des *interventions artistiques urbaines*, ouvre une dimension « furtive » (Loubier, 2001, p. 21), fait apparaître une forme artistique *insituable* (Lamoureux, 2001) se fondant dans le paysage urbain. La limite entre art et non-art dont parlent Rancière (2004) et Thérèse Saint-Gelais (2008) caractérise ainsi une forme d'art indécidable jouant très concrètement avec cette limite. Parfois, elle devient même le sujet de certaines interventions, d'où la fonction critique relevée par Rancière à leur propos. Lors de chaque étude chorégraphique *in situ*, la fenêtre est utilisée de manière à symboliser physiquement une frontière entre un espace et un autre ; une frontière physique et visuellement très présente mais une frontière possiblement franchissable. De l'autre côté, un monde, lui-même oscillant entre le réel et la fiction, se définit par son caractère hétérotopique, « absolument autre » (Foucault, 2001, p. 756), où s'incarne l'utopie, fondement essentiel et non des moindres du spectacle joué sur une scène de théâtre. D'autres règles, et en particulier celles définissant le rapport entre danseurs et public, sont inventées, imaginées et

testées. En me basant de la sorte sur les critères esthétiques développés par la danse-théâtre (Febvre, 1987, 1995) ou les formes plus performatives (Roux, 2007, 2009), je tente d'élaborer un dispositif permettant certainement de rendre compte de ce que peut recouvrir la forme traditionnelle du spectacle de danse contemporaine, en même temps que de faire émerger une forme qui développe ses propres règles, ses propres intérêts et ses engagements. Les caractéristiques du geste dansé dont nous parle Michel Bernard (2001) sont une base me permettant de détourner à mon compte leur spécificité. Je les détourne de la même manière que de Certeau (1990) nous donne la possibilité de détourner et d'inventer, de faire nôtres certains codes du quotidien. Je me les approprie, les fais miennes, les accepte, les interprète, les reformule et les utilise à ma manière. La relation développée entre le regardant et le regardé s'appuie alors sur la forme frontale, pour glisser ensuite vers une forme d'équilibre et d'égalité des savoirs que l'on retrouve chez Rancière (1987, 2008).

CHAPITRE II

LA CONVENTION DU DISPOSITIF TRADITIONNEL

Il est établi que la danse contemporaine est principalement créée pour être présentée dans un théâtre, espace physique aux caractéristiques architecturales destinées à recevoir sur une scène une représentation et dans la salle un public. Le spectateur, lorsqu'il se déplace voir de la danse s'attend à en franchir les portes. À l'intérieur, il s'attend à s'asseoir dans la salle, et une fois les lumières éteintes, il s'attend à ce que se joue devant lui, sur la scène, le spectacle. Il s'attend aussi parfois à ce qu'une histoire lui soit racontée.

Ce dispositif, cette façon de faire et de montrer de la danse contemporaine, nous le voyons bien, dans une certaine mesure bien entendu, ne lui laisse pas le choix du rapport à établir entre lui et ce qui le lie à l'œuvre. Il y aurait donc une attitude de type contemplative sous-tendant deux postures qui se font face, l'une qui regarde et l'autre qui agit. Mais Jacques Rancière (2008) s'interroge sur les notions de public actif et de public passif et remet en cause l'opposition entre regarder et agir. Regarder est, selon lui, une action qui confirme ou transforme la distribution des positions.

Le spectateur aussi agit, il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème qu'il a en face de lui. (Rancière, 2008, p. 19)

Pour Rancière les spectateurs voient, ressentent, comprennent, et en composant leur propre poème deviennent dans un même temps des interprètes actifs, mais des spectateurs distants. De toute évidence, et je rejoins l'auteur sur ce point, le spectateur pense ; il reçoit, interprète, construit et projette. Lorsqu'en distinguant deux espaces du théâtre, l'un dédié au public et l'autre aux danseurs, je parle de spectateur passif, il ne s'agit pas d'un spectateur sans pensée et sans fond. De la même manière, lorsque je parle de spectateur actif dans *Danse à tous les étages*, il n'est pas question de lui faire prendre la place du danseur et de le faire agir à la place de celui-ci. J'aimerais, plus modestement, parvenir à faire se rapprocher dans un même espace celui qui agit et celui qui regarde, modifier subtilement la façon de voir et la façon de faire de la danse contemporaine, pour que d'autres postures surgissent et laissent au spectateur, comme au danseur, le choix de sa place et de son action.

Depuis le théâtre grec et jusqu'au 20^e siècle, se sont succédées différentes formes architecturales de théâtre, passant de formes extérieures et intérieures plus ou moins fermées sur elles-mêmes à des formes où l'on distingue le besoin de donner au public une place plus participative. Ce retour sur l'histoire m'a fait découvrir une somme d'ingéniosités techniques sur lesquelles se reposent différentes façons de placer le public. Sans reprendre tous les détails de l'histoire de l'architecture des théâtres, il me semble pertinent d'observer comment le regard du spectateur s'est développé selon un rapport où le face à face entre lui et une scène constitue la norme. En outre, il est intéressant de remarquer le passage toujours radical d'une forme plus participative à une forme où le théâtre se referme sur lui-même et donne au public l'occasion de parader.

2.1. La frontalité, zones limites et limitées

2.1.1. Grands mouvements de la frontalité depuis le théâtre grec jusqu'au théâtre à l'italienne

Le théâtre grec (voir p. 205) était un théâtre de réflexion dans lequel les spectateurs étaient des citoyens dans l'obligation d'assister à la représentation, véritable cérémonie civique qui regroupait la totalité de la cité. Les pièces évoquaient en effet des problèmes en rapport avec la notion de citoyenneté ; leur enseignement moral et politique était très fort. L'organisation des gradins qui descendaient jusqu'à l'*orchestra* était particulièrement égalitaire puisqu'il n'y avait pas de distinction particulière entre les différentes classes sociales. Les citoyens officiels étaient cependant placés au premier rang, places d'honneur. Quant aux femmes et aux esclaves, ils étaient placés aux étages supérieurs. Sous les yeux des spectateurs se confrontaient le chœur, formé de citoyens évoluant sur l'*orchestra*, et les acteurs. Cette dualité était marquée par le contraste entre les acteurs qui incarnaient l'histoire et les grandes interrogations, et le chœur, qui lui, chantait, dansait et déclamait ses réactions vis-à-vis des agissements de ces mêmes acteurs. Le public, lui, participait à l'action grâce au chœur qui le représentait. Il partageait ainsi ses émotions face à des questions métaphysiques.

À partir de cette forme de théâtre « participatif », le théâtre latin s'est éloigné considérablement. La structure en passant d'un cercle à un demi-cercle transforme l'*orchestra* grecque sur laquelle évoluait le chœur en une *orchestra* semi-circulaire destinée à accueillir les spectateurs les plus prestigieux. Les gradins étaient, eux, disposés autour et devant le *proscenium* (la scène) de manière très hiérarchique. Les citoyens étaient au milieu, le peuple en haut, les esclaves et les étrangers debouts complètement, en arrière. L'accès à ces gradins se faisait par des *vomitorium* (voûtes), réseau de galeries couvertes qui évitaient de mettre en contact les différentes classes sociales. Le théâtre est alors devenu un lieu de distinction, où le public venait

aussi se montrer. Ce n'était plus le lieu de la participation du monde de la cité, mais un espace réservé qui se coupait de l'extérieur. La construction d'un mur en fond de scène et l'utilisation d'un rideau en avant-scène (celui-ci monte par le bas) accentuait d'ailleurs fortement et concrètement la fermeture du théâtre sur lui-même.

Le théâtre médiéval (voir p. 206) n'a laissé aucun lieu, ni aucun espace architecturé. Ce théâtre est né dans les églises, où étaient joués des drames liturgiques destinés à un enseignement religieux pour des personnes ne parlant pas le latin. « La mise en scène » devenant de plus en plus spectaculaire, le cadre de l'église ne suffisait plus. Au 13^e siècle, le théâtre médiéval est donc sorti des églises. D'abord montré sur leur parvis, c'était ensuite sur la place publique que se poursuivaient les jeux jusqu'à finalement se déplacer à chaque carrefour, là où s'arrêtait la foule. S'est ainsi accompli un changement radical avec le *Jeu d'Adam et Ève*, la plus ancienne pièce de théâtre recensée qui avait pour objet la mésaventure d'Adam au Paradis, jouée en langue vulgaire par des acteurs laïcs. De là allait apparaître une forme théâtrale à la conception circulaire. Sa structure ronde offrait un théâtre à plusieurs dimensions, un théâtre sans gradin où le public était installé dans une cour centrale proche des actions. Tout autour, des galeries permettaient par leur décor, de distinguer deux espaces permanents, le paradis et la gueule de l'enfer ; d'où, par exemple, sortait en hurlant et en se précipitant sur la foule, qui hurlait à son tour, une troupe de diables. Les différents niveaux des décors apportaient à l'espace scénique un vrai découpage dramatique. Un jeu entre intérieur/extérieur, fermé/ouvert, inférieur/supérieur permettait des actions qui ne se jouaient pas dans le même espace et sans changement de décors.

Au 17^e siècle, en France et en Italie, le théâtre dit à l'italienne (voir p. 207) constituait un des ornements de la cité. Le besoin qu'a eu l'élite culturelle de se couper du peuple, et sans doute son besoin de contrôler le public, donnait au théâtre

un caractère monumental et une apparence majestueuse. Construit dans les quartiers de la classe dominante, l'on a vu apparaître autour des théâtres de nombreuses galeries marchandes au travers desquelles se développait un commerce de luxe et de loisirs. À l'intérieur, deux mondes sans point de contact se faisaient face et la scène devenait une machine à produire de l'illusion pour épater le spectateur. Ce dernier devait, par exemple, avoir l'impression d'être devant un espace immense ; la perspective des décors peints le plaçait devant un monde qui n'existait pas. Les paysages d'une profondeur extrême transformaient le rapport à l'espace puisque, pour conserver cette impression d'immensité, l'acteur ne pouvait pas jouer partout sur scène¹⁵. Si l'action se déroulait trop près des tableaux/décors, le public perdait bien entendu l'illusion de la profondeur. Les acteurs se déplaçaient donc en avant-scène dans un jeu et un espace finalement très réduit. L'utopie qui se dégageait du dispositif scénique était accentuée par le cadre construit autour de la scène. Lorsque pour des raisons de sécurité (éviter les incendies) un rideau de fer a été construit entre les deux espaces, cet aspect se développa davantage, donnant ainsi un caractère sacré et inaccessible à la scène. Cette séparation a été ensuite marquée par l'apparition d'un rideau de velours rouge. L'orchestre, dans la fosse, qui accompagnait les pièces, renforçait également la coupure. De l'autre côté, sur la scène, un autre monde était montré au spectateur. Bien qu'il ne sache pas ce qui allait s'y dérouler, il aimait croire à ce qu'il voyait. Dans la salle, à l'instar du théâtre latin, se retrouve l'idée d'un espace très hiérarchisé qui, en se coupant du monde extérieur, invitait le spectateur à davantage de parade et de divertissement. Autour des six étages, divisés entre balcons et galeries, étaient construits différents accès permettant aux spectateurs de regagner leur place sans qu'il y ait un mélange entre les classes sociales. Nous reconnaissons, encore là, la marque du théâtre latin. Plus on montait dans les sièges, plus on descendait dans la hiérarchie sociale. Enfin, aussi important, sinon plus, était ce qui se

¹⁵ Suite logique et conséquences de la naissance de la perspective en peinture.

passait dans la salle. Le public se voyait et s'observait ; il se montrait aux autres et se donnait lui-même en représentation.

Autrefois la salle était partie intégrante de la soirée. Les théâtres à loges offraient même un double spectacle : celui de la scène, bien sûr, mais aussi celui de leur public. Et ce dernier n'était pas le moins important. On allait au théâtre autant pour être vu que pour voir quelque chose. La bonne société s'y donnait en représentation. Le spectateur aussi y tenait un rôle... Puis la salle fut plongée dans le noir. Ne restait plus que la scène. Dès lors, on se préoccupa de procurer un certain confort au spectateur privé du plaisir de se montrer. (Dort, 1995, p. 75)

2.1.2. Au 20^e siècle

Le théâtre Libre d'André Antoine¹⁶, qui apparaît en 1887, critiquait le caractère très sélectif du théâtre bourgeois et attaquait le genre sur la question du traitement de la réalité. André Antoine estimait que le théâtre rendait seulement compte de la classe bourgeoise et non des classes plus laborieuses et moins aisées. Le théâtre naturaliste a ainsi pris sa source avec Zola et la littérature du moment. Ce théâtre observait en effet la réalité sociale avec rigueur et honnêteté afin de faire pénétrer le spectateur dans son exactitude. Plutôt que de fabriquer des décors et des accessoires de carton pâte, il prélevait dans la réalité des éléments constitutifs de sa scénographie, afin de faire de la scène un espace du réel. André Antoine, avec sa théorie du quatrième mur, niait conventionnellement la présence du public en considérant que celui-ci se situait derrière le mur d'une pièce close, dans laquelle les comédiens se comportaient comme s'ils étaient dans la « vraie » vie, pouvant tourner le dos au public ou parler à voix basse. Le public, plongé pour la première fois dans l'obscurité, pouvait se croire bercé de l'illusion qu'il assistait à une réelle tranche de vie.

¹⁶1858-1943.

Au 20^e siècle, nous sommes donc principalement passés d'un théâtre au caractère social inégalitaire, à un théâtre plus égalitaire avec la création, entre autres, du Théâtre National Populaire¹⁷ fondé en 1920 par Firmin Gémier¹⁸. L'envie de donner à tous le même point de vue et le besoin de créer un théâtre où le public n'est plus obligé d'afficher son statut social marquent ce changement. Dès lors, d'autres conventions sont convoquées et, nous dit André Helbo (2007), « dès qu'il s'engage à entrer dans un théâtre, le spectateur adhère au pacte et mobilise une connivence, un système d'attente, des stratégies qui modifient son rapport au monde » (p. 75). Ce sont ces mêmes conventions et ce même pacte qui font dire à Bernard Dort (1995) :

Je déteste arriver en retard au théâtre. Non seulement rien de plus déplaisant que de déranger d'autres spectateurs, déjà installés, et de faire figure d'intrus, mais encore se trouver dans une salle déjà sombre, même si la représentation n'a pas tout à fait commencé, c'est manquer un moment essentiel de la soirée : l'extinction des lumières – ce renversement des rôles – entre la salle et la scène qui est l'un des rites fondateurs de la cérémonie. (p. 29)

Lorsque la représentation commence, les lumières de la salle s'éteignent et la scène s'illumine alors. De fait, le spectateur passe sans bouger de son siège d'un monde à l'autre. Cette frontière est connue et vue par le spectateur puisque c'est ce qu'il remarque d'abord en entrant dans la salle. Du théâtre du 17^e siècle subsiste encore, selon divers variantes et suivant les lieux, rideau, fosse, cadre de la scène, parterre, parquet. La salle appartient-elle définitivement aux spectateurs et la scène aux comédiens ?

¹⁷ C'est à travers les démarches de Maurice Pottecher (1867-1960), Romain Rolland (1866-1944) et de Firmin Gémier (1869-1944) que le théâtre trouve une alternative au théâtre bourgeois. Le théâtre du peuple de cette époque a une perspective pédagogique à portée collective. C'est un théâtre qui se veut ouvert, dédié au plus grand nombre et non plus uniquement à l'élite. Il est rassembleur, citoyen.

¹⁸ 1869-1944.

Une fois la représentation commencée, elle peut donner l'illusion de s'effacer : elle n'en subsiste pas moins – au contraire. On le sait : dans quelque lieu qu'il se donne, tout spectacle suppose la coexistence, simultanée et distincte, de deux espaces : celui où l'on joue et celui où l'on regarde (et écoute) jouer. (Dort, 1995, p. 40)

La nécessité de faire et d'organiser autrement la frontalité du théâtre est bien souvent contestée. L'étude menée par Marie-Madeleine Mervant-Roux (1998), pour qui la question du spectateur est essentielle, nous montre combien encore aujourd'hui le spectateur est tenu d'assister aux spectacles de théâtre assis, face à une scène, devant des acteurs, dans un espace et un temps donné. L'auteur nous dit aussi que le spectateur, bien assis dans son siège, peut être défini comme un co-auteur. Le public révèle en somme le sens de la scène, sans d'ailleurs pouvoir nécessairement le définir. « Au théâtre le regard s'entend – à travers les silences, les tensions et les rires – et l'écoute s'inscrit elle-même dans la matière du spectacle. » (p. 9). Toutefois, la modulation de la forme et du sens par le public ne sont pas si facilement observables et encore moins depuis que la relation entre la scène et le public est repensée. Comment concevoir alors la nécessité de transformer le public en acteur ? Aux yeux de Mervant-Roux, nous avons en effet tort de croire que le spectateur a totalement changé en prétendant qu'il ne peut plus supporter la frontalité ou l'immobilité. *A contrario*, Bernard Dort (1998) demeure très démonstratif dans l'idée de faire du théâtre autrement. Ne jugeant pas nécessaires certaines formes de parcours dans lesquels le spectateur est mis en mouvement et dans lesquels il est bien souvent mal à l'aise et inconfortable, l'auteur propose de créer un espace dans lequel le public puisse entrer et sortir, passer d'un rôle à l'autre (de celui qui regarde à celui qui agit) à sa convenance et avec facilité. Ceci, dans le but de trouver un véritable confort et une liberté plus grande de jugement et d'action. Une liberté qui le sorte du malaise physique dans lequel, suivant la forme de parcours, il est souvent installé.

Depuis les années 1980, le théâtre a tenté une transformation. Des espaces inédits sont exploités et il s'inscrit dans des formes étranges. Joué dans un lieu utilisé comme tel, le spectateur est, par exemple, emmené dans des usines désaffectées. Est alors travaillé tout le potentiel que peut donner un espace. Le théâtre cesse d'être entre quatre murs et sur les planches. Il se passe même de théâtre et se joue au cœur des villes ; avec le théâtre de rue, à la forte résonnance médiévale, apparaissent de nombreux festivals¹⁹. Le festival d'art de rue *Viva Cité* est un excellent exemple. Stéphane Carpentier (2008) interroge à ce titre les manières dont l'artiste, dans le cadre d'un contexte de festival d'art de rue, met en scène. Plus particulièrement, il s'interroge sur la manière dont le rapport au public est modifié. Selon lui, et plus précisément selon le public interrogé, trois procédés développent trois adresses au public : la première installe les spectateurs de façon conventionnelle (regardé/regardant). La seconde consiste à sortir le public de ce qu'il connaît pour le surprendre et le « laisser faire et penser ce qui lui est présenté en toute liberté » (Carpentier, 2008, p. 100). L'intention est de créer non pas un espace commun comme dans un théâtre mais un espace en commun. L'artiste s'installe dans l'espace public, change de place, module l'espace. Il n'y a donc plus d'espace scénique en tant que tel.

L'espace investi par ces spectateurs est ainsi devenu un lieu de rencontre, à l'opposé des territoires séparés... Le spectacle émerge au cœur d'une foule et au détour d'une rue. Il y a une déstructuration de l'espace et l'artiste apparaît auprès d'un banc où l'on s'assoit ou au milieu d'une allée. Le spectateur ne sait plus où se trouve la scène. (p. 104)

Enfin, la troisième tend à le rendre actif « en s'appuyant sur ses capacités à décider, à modifier le sens du spectacle » (p. 100). Il s'agit, dans ce cas, de faire rentrer le public dans l'espace de jeu, de lui apprendre un pas de danse ou de lui faire jouer de la musique. « Les conventions sont remises en causes puisqu'il (l'artiste)

¹⁹ Comme celui par exemple de *Châlon dans la rue*, depuis 1987, à Châlon-sur-Saône, France.

autorise le spectateur à sortir de son rôle. » (Carpentier, 2008, p. 108). Carpentier précise ainsi que le but de cette manifestation est de retrouver les citoyens, les spectateurs là où ils vivent, afin de développer, voire de créer avec eux une plus grande intimité.

2.2. L'espace de représentation : utopie, illusion, théâtralité et performance

Selon Michel Bernard (2001), la danse contemporaine peut se définir à partir de quatre particularités qui la distinguent et la fabriquent : l'espace, la temporalité, la gravité et l'auto-affection. L'orchésalité, terme utilisé par l'auteur pour définir la « détermination esthétique de l'acte de danser » (p. 82), est d'abord caractérisée par la création d'un espace-temps. Un espace-temps dans lequel la danse ne cesse de nouer et dénouer, lier et délier, faire et défaire le flux immatériel du temps. D'où une certaine forme de défi qu'elle joue avec l'espace et dont les lois de la pesanteur et de la gravité la ramène incontestablement à sa matérialité ; matérialité vivante et mouvante du corps dansant.

Par ce retour sur lui-même et pour mieux gérer le jeu de son corps dans un espace et un temps donnés, le danseur « s'enferme dans une bulle fictive toujours changeante qui, paradoxalement, l'exclut du monde avec lequel il veut se fondre et fusionner » (p. 82). S'ajoute à cela l'idée que le corps dansant, soumis à ces quatre spécificités, peut être considéré comme tel uniquement au sein d'une mise en scène, elle-même soumise à la musicalité, la plasticité et la théâtralité. Alors seulement, le corps, pris dans ce double agencement, est reconnaissable comme étant un corps dansant dans un spectacle de danse contemporaine.

À partir de ce postulat, l'intention et l'intérêt de cette partie de chapitre n'est pas d'être un travail d'historien de la danse qui tenterait d'établir un panorama événementiel et exhaustif des créateurs choisissant l'illusion comme matière de

création. Bien au contraire. C'est en m'appuyant sur le travail d'un chorégraphe, Merce Cunningham²⁰ et sur deux esthétiques, la danse-théâtre et les danses performatives, que je vais davantage baliser le dispositif codifié de l'espace de représentation et de l'espace de réception.

Les esthétiques choisies utilisent les caractéristiques de la danse contemporaine, telles qu'explicitées par Michel Bernard (2001). Cependant, par cette façon de faire, leurs artistes ont réussi à échapper à certains principes pour en élaborer de nouveaux. En se basant néanmoins sur les règles existantes, ils ont su jouer avec. Ils montrent ainsi ce qu'est l'illusion de la scène, par quels moyens ils ont tenté de lui échapper, de la retravailler et de la modifier ; comment ils ont espéré bousculer le spectateur dans ses habitudes, les modes de création et de réception, et la vision de la danse contemporaine. Il est de plus intéressant de voir ce que le théâtre (le lieu) leur a permis ou non d'inventer, de modeler des codes connus ; de voir quels sont ceux dont il est possible de détourner l'usage et ceux résistant à toutes métamorphoses.

2.2.1. Déjouer les lois du théâtre

L'espace de la représentation et la notion de spectacle n'ont cessé d'être interrogés par les chorégraphes et les questions liées à l'espace ont été de nombreuses fois au centre de leurs préoccupations. La danse libre d'Isadora Duncan²¹, au début du 20^e siècle exploitait l'espace au nom de la liberté des esprits et des corps, en offrant une nouvelle problématique du spectacle, du corps dansant et de la mise en scène, révolutionnaire et visionnaire pour son époque. La danseuse s'inspirait de phénomènes naturels pour créer la danse. Elle cherchait son geste en observant le mouvement des vagues, des arbres ou des cycles naturels. Elle souhaitait, par là, sortir le corps des interprètes des contraintes imposées par les codes et les costumes du

²⁰ 1919-2009. Danseur et chorégraphe américain qui fonda sa compagnie en 1953.

²¹ 1877-1927. Danseuse et chorégraphe américaine.

ballet classique en dansant dans la nature, pieds nus, en ôtant le costume traditionnel pour le remplacer par de grands voiles fluides rendant ainsi au mouvement toute sa liberté. Cette approche atypique de la danse et du geste peut s'apparenter aux convictions de la chorégraphe américaine postmoderne Anna Halprin²². S'inspirant aussi de la nature, d'une forêt ou de rochers, elle n'imitait pas cette dernière, mais s'y confondait. Cependant, avant que la danse postmoderne n'envahisse d'autres territoires que ceux des scènes de théâtre, les chorégraphes de la période moderne, Ruth Saint-Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, n'envisageaient pas le rapport entre la scène et la salle autrement que de manière frontale. Bien loin des préoccupations du début du 20^e siècle et de celles d'Isadora Duncan, ils n'envisageaient pas non plus investir l'espace de la scène autrement que par le spectaculaire, la performance physique, la virtuosité et le narratif.

Merce Cunningham s'est opposé à ces idées. Danseur de la compagnie Martha Graham, il a débuté comme chorégraphe dans les années 1940 et rejoint le *Black Mountain College* où il a participé aux expérimentations qui préfiguraient le happening. Il a, semble-t-il, fourni aux chorégraphes postmodernes la transition nécessaire à leur émancipation en opérant une rupture avec la narrativité, la perspective, la figuration d'une histoire et en libérant la danse de la musique, principes chers aux chorégraphes de la période moderne. Merce Cunningham s'est questionné sur la manière d'introduire du mouvement dans l'espace figé de la représentation et il appréhendait l'espace par une découpe complexe et particulière. À sa manière, Cunningham a su échapper aux règles induites par la structure architecturale des théâtres dont la forme est issue, comme nous l'avons vu, du 17^e siècle. Il a tenté, par là, de redonner toute son importance à l'espace de la scène en supprimant la hiérarchie du regard et l'illusion de la perspective.

²² Chorégraphe qui fonde en 1949 la *Dance Cooperative* qui devient en 1955 la *San-Francisco Dances' Workshop*. Elle s'engage de manière innovante dans un travail autour de l'improvisation.

Cunningham s'est d'abord refusé à fonder ses chorégraphies sur une psychologie de l'âme. Le principal axe de sa recherche était le mouvement. La danse comme expression de l'âme n'avait pour lui aucun sens puisqu'il l'estimait esthétique et expressive en elle-même. Soucieux d'offrir au public une autre perspective du spectacle chorégraphique, Merce Cunningham a cherché à exploiter pleinement toutes les ressources de son art. En ce sens, il a abandonné les codes dont il disposait pour aborder l'espace du cadre de manière non hiérarchisée. Tout selon lui était potentiellement important à investir et à voir. L'espace du plateau était abandonné au hasard de la composition, au hasard du regard du public. Le chorégraphe a démultiplié le centre de la scène afin que chaque danseur devienne en soi un soliste. Cunningham l'a ainsi supprimé au profit d'un espace décentré où plusieurs actions dansées se déroulaient simultanément. Le spectateur, libre alors de voir ce qu'il souhaitait parmi les propositions dansées, pouvait suivre comme il l'entendait les actions proposées.

Merce Cunningham a ainsi apporté à la danse jouée dans les théâtres une autre approche de l'espace, une autre manière d'envisager la frontalité, donnant à la relation entre les danseurs, l'œuvre et le public une dimension ouvrant sur d'autres relations. Le chorégraphe se trouvait ainsi placé face à un public dont le regard n'était plus dirigé et à qui l'on demandait de construire son propre chemin visuel face à l'œuvre. Ce dernier construisait une histoire, son histoire, en ne voyant pas nécessairement tout ce qui se passait sur le plateau. Ce principe, Cunningham l'exploitait pleinement en intégrant à son travail chorégraphique les notions d'aléatoire et de hasard. Il les incorporait à son écriture afin de favoriser des lectures plurielles de ses œuvres. Pour ce faire, les déplacements et les mouvements étaient écrits de manière très précise, mais leur agencement variait à chaque représentation. Bien que la chorégraphie fût définie et travaillée en amont, les danseurs ne savaient jamais, avant le soir de la représentation, qui allait danser quelle séquence, à quel moment et dans quel ordre. Le chorégraphe utilisait plusieurs systèmes, tels que le

lancer de dés (I-Ching), les jeux de cartes, et les appliquait à la durée, à la composition des enchaînements et bien entendu à l'espace, aux déplacements et à l'orientation des danseurs sur scène. Déconstruisant la création par l'utilisation de procédés aléatoires, Merce Cunningham transformait considérablement la posture du chorégraphe, jusqu'alors attaché à une parfaite maîtrise de l'œuvre. Chaque soir le public pouvait voir une œuvre différente où l'ensemble des artistes était mis en danger. Aller jusqu'au bout du processus aurait consisté à faire tirer les dés au public, en temps réel et devant les danseurs. En jouant avec l'espace de la création et de la représentation, en démultipliant le centre de la scène et en y introduisant les concepts d'improvisation, d'aléatoire et de hasard, Cunningham adoptait une posture lui permettant d'échapper au contexte de création traditionnelle qui donnait au chorégraphe l'entière maîtrise sur son œuvre et le plein pouvoir sur les danseurs. Il impulsait par la même occasion l'idée que la danse, en s'affranchissant de certains codes habituels (le décor, la musique, la narration...), serait d'autant plus revendicatrice et novatrice à l'extérieur des théâtres. La génération qui a suivi, celle des postmodernes²³, est ainsi allée plus loin en créant et en présentant dans la rue, dans l'espace public, dans le paysage. L'aventure a débuté dans les années 1960 suite aux ateliers qu'Anna Halprin a initiés dans les années 1950 et dans lesquels elle s'attachait, entre autres, à instaurer un autre rapport au corps dansant et à favoriser une autre perception de ce dernier.

La notion d'expérience est donc apparue dans le milieu de la danse à partir des années 1950. Les chorégraphes, alors libérés de la convention théâtrale occidentale, ont mis l'accent sur l'organicité du corps, le poids, la respiration profonde ou encore la voix. Les compositions s'élaboraient par l'intermédiaire d'ateliers, dont ceux organisés par la chorégraphe Anna Halprin. L'écoute de soi et la résolution de

²³ Groupe d'artistes new-yorkais formé en 1962 qui se rassemblent à la *Judson Church*, lieu de recherche qui leur donnera leur nom. Parmi eux, les danseurs/chorégraphes Trisha Brown, Steve Paxton, Meredith Monk, Lucinda Childs et Yvonne Rainer.

problèmes constituaient les principes fondamentaux de sa démarche. Elle a en effet tenté de prouver à ses élèves que les limites du corps étaient franchissables. Si pour les artistes de la performance la limite à dépasser est celle du corps, et plus particulièrement du corps en souffrance, pour les danseurs, la limite à dépasser est celle de la technique mettant justement en souffrance le corps du danseur. L'avènement d'un corps qui ne souffrait plus, qui ne démontrait plus sa virtuosité à tous prix, et l'inclusion d'un corps quotidien constituaient les buts qu'Anna Halprin a cherchés à atteindre. L'important n'était pas, n'était plus de faire des mouvements et de la danse, mais de comprendre comment le faire. Ces explorations ont fini par ouvrir de nouvelles perspectives de mouvements, en dépassant ce qui était connu, prévu et codifié.

Anna abordait le travail de technique avec la notion que le corps peut faire et est capable de faire toutes sortes de mouvements. Elle nous donnait des problèmes à résoudre, tels que courir tout en bougeant la colonne vertébrale dans toutes les positions possibles. Nous appelions de tels problèmes des explorations. (Forti, 2000, p. 49)

Ainsi, bien plus qu'une nouvelle attitude envers le monde, avec l'approche d'Halprin, les danseurs avaient désormais une autre attitude envers eux-mêmes. Ils travaillaient avec leur histoire familiale et culturelle au même titre que la sensation, la perception du mouvement et la conscience kinesthésique qui pour la première fois faisaient consciemment partie du travail du danseur. C'est ainsi que le corps n'était plus un objet de représentation mais un sujet d'expérimentation. Par l'improvisation, le dépouillement et le mouvement pur, par une meilleure conscience et une perception plus fine des corps, et enfin grâce au dépassement du cadre de la scène, la danse a découvert d'autres espaces. S'est alors opérée une désacralisation du lieu de création et de représentation ; la danse s'étant déplacée dans des sites urbains et dans le paysage. Des façades, des routes, des jardins sont investis et ont servi de lieux de recherche, de création et d'exploration. Depuis, la danse n'a cessé de construire et de

multiplier ses espaces d'intervention et aujourd'hui de nombreux chorégraphes la propagent *in situ*²⁴.

L'importance du refus²⁵ des chorégraphes postmodernes vis-à-vis du spectacle conventionnel et de sa mise en scène a fait apparaître à partir des années 1950 les notions de minimalisme et de quotidien dans le domaine de la danse dite moderne. Les corps, ainsi dégagés de toutes prouesses techniques, de l'interprétation expressionniste, étaient désormais reliés à une certaine réalité concrète et matérielle. Les danseurs travaillaient à partir d'actions ordinaires. Anna Halprin niait en ce sens l'idée d'un corps spécialisé et celle de la dramatisation du mouvement. La chorégraphe a pour ce faire, introduit la notion de tâches (*Task*) qui définit un point essentiel de la danse postmoderne, à savoir l'entrée du geste quotidien dans celui de la danse. Le geste d'Anna Halprin était donc fonctionnel et emprunté au quotidien. Marcher, prendre, lâcher, sauter, se lever, s'habiller, porter des objets, nettoyer, verser : ces verbes d'action permettaient aux danseurs de s'engager dans un but immédiat et précis, sans émotion, ni narration.

2.2.2. Retour au sens, la danse-théâtre

Merce Cunningham a ainsi ouvert la voie à une danse qui a échappé aux conventions du théâtre et dont le geste élaboré sans signification particulière était expressif en lui-même et pour lui-même. Avec la danse postmoderne, c'est l'ensemble des codes qui ont volé en éclat et tout ce qui fabriquait d'ordinaire le

²⁴ Quelques exemples : Karine Ledoyen, Sylvain Poirier, Lucie Grégoire, Éloïse Rémy à Montréal, Noémie Lafrance à New-York, les compagnies Urbantek, Thomas Duchalet, Ex-Nihilo, Des prairies, Pierre Deloche, Christine Quoiraud, Véronique Albert en France, Philippe Saine en Suisse.

²⁵ Yvonne Rainer dans son manifeste du non, (*Work 1961-1973*, New York, New York University Press, 1974), dénonce les artifices du spectacle et l'esthétisme de la danse: « Non au grand spectacle, non à la virtuosité, non aux transformations et à la magie et au faire-semblant, non au glamour et à la transcendance de l'image, non à l'engagement de l'interprète et du spectateur, non au style, non à l'interprète, non à l'excentricité, non à l'émotion. »

spectacle de danse contemporaine a été rejeté. L'illusion de ce qui est montré sur scène et les outils qui permettaient aux spectateurs de le voir comme réel (lumière, décors, costume, musique, dramatisation, fiction, narration...) sont abandonnés au profit d'une danse créée en dehors des théâtres, sans artifice et souvent non signifiante. Mais dans les années 1980, la danse-théâtre a regagné les scènes des théâtres²⁶. Sans pour autant réintroduire les principes et les codes de la danse classique ou moderne, les chorégraphes semblaient de nouveau ressentir le besoin de dire et de signifier, de produire du sens :

Cette volonté constitue sans doute la réaction (mais non le rejet) à toute la veine « inexpressive » cunninghamienne et postmoderne, à la stratégie de la négation, qui préparèrent le terrain à une danse « impure » et prolifique intéressée aujourd'hui à manipuler tous les matériaux du spectaculaire, non pour la seule expérience immédiate mais pour ce qu'ils peuvent aussi générer de sens. (Febvre, 1995, p. 57)

En utilisant toutes les fonctions et les caractéristiques que le théâtre et la scène comme lieu, pouvaient offrir, la danse contemporaine s'est inévitablement tournée du côté d'une certaine forme de théâtralité. Par contre, les chorégraphes ont su adapter leur besoin de signifier et de raconter à leur désir d'être, corporellement parlant, proche de la réalité. En effet, il ne s'agissait pas de raconter à la manière de Martha Graham des mythes, ou comme Doris Humphrey de célébrer les rituels sous toutes ses formes, mais plutôt de parler de soi, en tant qu'individu plongé dans les problématiques du monde contemporain. C'est donc bien au travers de l'usage du corps dansant et de son apparition sur scène que s'est distinguée la danse-théâtre d'une certaine forme de technicité moderne. La gestuelle et le vocabulaire se rattachant à ces techniques sont abandonnés au profit d'un corps plus près du quotidien, non comprimé, non enfermé dans une esthétique précise, codifiée, non plus

²⁶ Jean-Claude Gallotta, Daniel Larrieu, Josef Nadj et Maguy Marin en France, Pina Bausch et Susan Linke en Allemagne, Anne Teresa de Keersmaecker, Michèle Anne de May, Wim Vanderkeybus et Jan Fabre en Belgique, Louise Bédard, Martine Époque, Paul-André Fortier et Daniel Léveillé au Québec ; pour n'en nommer que quelques uns.

au service d'une image idéalisée de lui-même. La danse-théâtre, nous dit Michèle Febvre (1987), « tente d'aller contre le bon usage du corps. Elle recycle tout ce qui bouge, le tic comme le cirque, le banal comme l'exploit acrobatique (...) ne sont plus exclues les manifestations du quotidien social et intime » (Febvre, 1987, p. 79).

Le corps dansant se diversifie ; ce n'est d'ailleurs plus un corps dansant qui apparaît, mais des corps dansants, avec leurs particularités physiques et leurs spécificités plus intimes d'individu. Nous l'avons dit, les chorégraphes de cette génération ont incontestablement eu le désir d'entrer à nouveau dans les théâtres afin de permettre à la danse contemporaine de raconter des récits et de retrouver un sens. Or, Michèle Febvre se demande si, en bout de ligne, la nature de ce récit chorégraphique n'est pas d'être discontinu : « Le sens se dilue, flotte, se perd quand ce qui est donné à voir, à ressentir, c'est la rudesse ou la sensualité d'un contact, l'envol d'un saut, l'irréversible d'une chute, le délice d'un glissé d'un corps sur un autre, l'extase d'un déséquilibre. » (p. 78). Dans ses mots, nous retrouvons ce qui constitue les codes gestuels de la danse contemporaine.

Les chorégraphes de la danse-théâtre ont eu une manière particulière de faire du chorégraphique un récit. Nous le verrons, pour les chorégraphes de la génération performative, abandonner (toujours au théâtre) les codes et les conventions va bien au-delà. Avec la danse-théâtre nous reconnaissons les principaux éléments qui font de la scène un jeu d'illusions : costumes, personnages, éclairages, musique, narration, décors (parfois immenses), accessoires... Selon Michèle Febvre (1987) les signes d'une théâtralité exacerbée, qui se retrouvent dans la majeure partie des chorégraphies aujourd'hui, se distinguent par l'espace séparant le regardant du regardé. Cet espace donne à la théâtralité tout son sens puisqu'il permet au spectaculaire de se construire et à l'élaboration du rapport traditionnellement connu entre la salle et la scène d'être. Sans l'effet de distance du regardant sur le regardé, le pacte du spectaculaire et de la théâtralité est rompu. Une représentation sans public

n'est plus une représentation, et pour qu'il y ait spectacle, le pacte nécessite un regardant, un spectateur qui soit présent en tant qu'observateur d'une scène, d'une scène représentée. En ce sens, qu'il s'agisse de danse, de théâtre ou de performance, dès l'instant où une action est présentée à un public, sur une scène ou n'importe où ailleurs, il y a représentation, spectacle.

2.2.3. Le corps-individu : matière de la performativité

Laurence Louppe (2000) nous présente ce qui, selon elle, détermine le plus justement les outils de la danse contemporaine. Le corps du danseur apparaît comme l'outil élémentaire, comme l'essence de ce qui la fabrique.

Or le danseur n'a à sa disposition d'autres supports que ce qui le signale, le localise surtout, comme ce sujet dans le monde : son corps. Et le mouvement de ce corps comme lieu d'une procédure extrême de proximité, sans projection autre dans un code (verbal) déjà instauré. Pour définir un univers signifiant, un imaginaire lisible, le danseur ne dispose de rien d'extérieur ou de supplémentaire à la matière de soi. (p. 44)

Le souffle, le poids, le flux, l'espace, le temps, outils de la composition et de l'écriture chorégraphique contemporaine, sont inhérents à ce corps ou du moins relatifs à lui. Depuis le début du 20^e siècle, ces mêmes outils, sans jamais véritablement se transformer, ont traversé différentes étapes d'adaptation, jusqu'à l'abandon presque définitif et catégorique des codes gestuels qui s'y rattachent avec ce que Céline Roux (2007) nomme *pratiques chorégraphiques performatives*.²⁷

Sans retracer ici l'origine et l'évolution des pratiques performatives, rappelons tout de même son principe. Éphémère, la performance est une expérimentation, une création en direct, un art corporel en action. S'accomplissant en public c'est à la fois

²⁷ Jérôme Bel, Boris Charmatz, Loïc Touzé, Alain Buffard, Nathalie Collantes, Julie Nioche, Catherine Contour, Christian Rizzo, etc. font partie de cette génération de danseurs/chorégraphes qui participent de ce mouvement.

un art agissant, un moyen, une façon de faire. L'artiste, sortant du cadre et du tableau devient la matière première, la matière à expérimenter, à manipuler, voire à triturer et à torturer. De fait, son corps devient l'outil élémentaire et indispensable à la création.

La performance, dans l'usage français du terme, est ce qu'on appelle en anglais *Performances art*, un genre souvent autobiographique où l'artiste tente de nier l'idée de « re-présentation », effectuant des actions réelles et non fictives, présentées une seule fois. (Pavis, 2007, p. 15)

De moins en moins expressif, valant pour lui-même, le corps dansant a été depuis les premières actions d'Anna Halprin et jusqu'à aujourd'hui, plus volontairement soumis à l'expérimentation du processus, à l'action vécue en direct et pour elle-même. La posture du danseur a, de fait, changé. Il s'est davantage raconté, étant présent devant le regard du spectateur non plus pour signifier un personnage, mais pour être, en tant qu'individu présent pour ce qu'il est. Nous avons précédemment vu qu'en dehors de la scène de théâtre et du studio, la danse postmoderne des années 1960 a su utiliser les principes fondamentaux de l'art en action, de la performance, afin de se soustraire aux conventions établies du spectacle de danse contemporaine. Depuis le milieu des années 1990, c'est étrangement dans les théâtres que la danse contemporaine à caractère performatif entend recontextualiser et adapter le geste des artistes/performeurs, révélateur critique du monde dans lequel nous vivons, révélateur critique du code artistique et de sa valeur marchande. Le corps du danseur, ce que démontre Céline Roux (2007, 2009), bien que s'inspirant de la danse postmoderne, va bien au-delà des aspirations de celle-ci, puisqu'il devient en soi un corps critique, critique de tout ce que constitue le spectacle de danse contemporaine et de nos attentes face à celui-ci. Ce corps n'est plus, au sens d'une certaine prouesse technique, virtuose. Il y a également une mise à nu, au propre comme au figuré, de l'être et de son individualité, se donnant à voir. Désirant exprimer au-delà du « fétiche de la technique » c'est par « la désublimation que les pratiques performatives testent l'écriture et la présence du corps, que ce soit par la sous-exposition, la surexposition, la défiguration » (Roux, 2009, p. 118). Ces

performances scéniques posent des questions sur la notion de représentation et principalement sur le sens du cadre de la scène influençant le regard du spectateur, sur le rapport entre danseur et public, sur l'identité du danseur, via son corps, et en bout de ligne sur le sens même du spectacle de danse contemporaine. Céline Roux est l'auteur qui décrit très clairement les buts et objectifs de la danse à caractère performatif. Celle-ci se construit à partir d'une action réelle. Il ne s'agit plus ici de simuler un personnage, les danseurs/chorégraphes s'exposant ici et maintenant. L'épuisement, la répétition du mouvement jusqu'à la transe, jusqu'au dépassement de soi sont certaines caractéristiques qui rappellent la transgression des artistes du Body Art, où la violence et la mise en dangers infligées à son propre corps dépassent toutes les limites.

À partir des années 1960 aux États-Unis, les chorégraphes ont refusé toutes idées de spectacle et de spectaculaire. L'improvisation et le direct primaient sur toutes formes de techniques spectaculaires. Cependant les actions réelles et non fictives à partir desquelles étaient fabriquées les performances du Body Art étaient bien souvent, et encore aujourd'hui, synonymes de douleur, de souffrance et de violence²⁸, à l'instar notamment des *Actions sentimentales* (1973) de Gina Pane²⁹. Ces actions³⁰ conduisaient Gina Pane à utiliser son propre corps comme un champ d'expériences. Son mode d'expression prenait la forme de longues actions silencieuses animées de gestes rares, lents, médités, dans lesquelles les blessures, la douleur devenaient outil de langage et de rituel symbolique. Le geste était libérateur et le public faisait intrusion dans l'intime. La frontière et la limite franchie n'était plus ni celles du

²⁸ Les chorégraphes n'iront pas jusque-là.

²⁹ Devant un public exclusivement féminin, l'artiste répète deux fois la même séquence, avec pour accessoire deux bouquets de roses, l'un rouge, l'autre blanc. Après avoir exécuté des mouvements d'aller et retour par des marches, le bouquet à la main, elle passe progressivement à une position plus fœtale en s'enfonçant dans le bras les épines des roses. Puis, avec une lame de rasoir, elle se coupe le bras et s'incise la paume de la main.

³⁰ L'artiste préfère utiliser le terme d'action à celui de performance.

tableau et de son cadre, ni celles de l'atelier. L'artiste en action³¹ cherche ainsi à dépasser sa propre limite corporelle ; il se dépasse lui-même et en direct. Il a défini la frontière charnelle de son espace intime en se choisissant comme matière première et en s'infligeant une souffrance corporelle aux limites extrêmes. Paul Ardenne (2001) écrit à propos de ce rapport particulier entre l'artiste et son corps :

Un tel magistère, d'évidence, s'avère mentalement inconcevable sans le désir puis l'accomplissement d'une « désaliénation », d'une libération totale, d'un refus de tous les carcans jusqu'alors attachés au principe de la représentation corporelle. (p. 193-192)

L'artiste est désormais sujet et matière de son art et, selon Paul Ardenne, il fait de l'art en direct. Or, l'action et la création vécues en direct impliquent que le public soit présent au moment des faits, pendant que l'œuvre se réalise. L'artiste, en se positionnant de la sorte, modifie d'une certaine manière son rapport au public : il s'en rapproche, le confronte, le déstabilise, l'interroge dans sa posture même de spectateur et de voyeur. Faire de l'art en direct confronte le public certes, mais ce dernier n'est pas pour autant systématiquement impliqué dans la performance.

Il est important ici de faire la distinction entre être dans l'œuvre, position possible du public, et être l'œuvre, position nécessaire des artistes corporels. L'art se fait action bien entendu, mais davantage me semble-t-il lorsque l'œuvre et l'artiste sont reliés au contexte global dans lequel ils évoluent, avec le public, et non pas seulement reliés à l'artiste lui-même. Ceci dit, le point essentiel soulevé par Céline Roux (2007) à propos de la performance, et qui nous intéresse finalement ici, concerne :

³¹ Avec Gina Pane, citons entre autres Chris Burden, Vito Acconci, Marina Abramovic, Michel Journiac.

La volonté de rompre avec les normes traditionnelles de l'art et d'interroger le rapport aux codes esthétiques [...] Pour les artistes issus des arts vivants, il s'agit de rompre avec les artifices déployés par le spectacle, notamment par le lieu théâtre, mais aussi de s'interroger sur le poids et l'intérêt de ce qui est produit sur scène, sur les modes d'inscription de l'artiste dans l'action. (p. 22)

Les chorégraphes s'inscrivant du côté du performatif s'adressent au spectateur de manière à ce qu'il vive l'action dans l'instant, de manière à ce que celle-ci soit immédiatement vécue par les danseurs et par le public. Le danseur n'est plus un interprète, il veut se livrer sans artifice. Il ne traduit plus en ce sens une histoire il est, ni plus ni moins. Le rapport à la nudité et à la découverte de son corps par diverses manipulations³² laisse de surcroît entrevoir l'aspect fondamental de la question de l'identité et de l'acte de présence.

Être là, s'exposer sans artifice, présent comme dans la vie quotidienne, ni plus ni moins, comme dans sa vie privée, dans l'intimité de son chez soi. Le performeur veut vivre le temps de rencontre avec le public comme il vit dans la société. Il est prêt à habiter le monde, à partager ses questionnements et son expérience. (Roux, 2007, p. 167)

La pièce de Jérôme Bel *The show must go on* créée en 2001 nous donne parfois l'impression qu'il ne se passe presque rien sur scène. De toute évidence l'objectif du chorégraphe est d'interroger nos attentes de spectateur. Sur scène, vingt personnes, danseurs et non-danseurs confondus, au physique quotidien et ordinaire, ne ressemblent pas vraiment aux corps que nous avons l'habitude de voir en danse. Ensuite, des chansons de David Bowie, Nick Cave, John Lennon, des Beatles, Lionel Richie, Paul Simon nous laissent penser des mouvements et des comportements. Le spectateur devient, en cela, lui-même créateur d'une danse, d'une gestuelle imaginée, rêvée, espérée. Il invente sa propre chorégraphie, faisant des liens avec ce qu'il connaît de la danse contemporaine. Sur scène, micromouvements, minimalisme, corps d'une immobilité subtile, corps au sol ou carrément absents, corps qui ne

³² L'exemple le plus signifiant est la pièce *Jérôme Bel* par Jérôme Bel (1995).

dansent pas vraiment ou encore qui disparaissent et des danses que tout un chacun a déjà esquissée. Tous les moments où il ne se passe, *a priori*, pas grand-chose, sont instaurés sur scène comme autant d'espaces laissés au spectateur pour qu'il se réapproprie la danse et le spectacle. Jérôme Bel déstructure le spectacle de danse contemporaine en amenant des choses là où on ne les attend pas. Il veut montrer au spectateur que la danse figée dans ses codes peut être absurde. L'on retrouve ici l'un des principes fondamentaux de l'art de la performance, à savoir l'importance donnée au processus et non à l'œuvre finie. Le spectateur est considéré comme un être intelligent, capable de créer du sens. Il réfléchit et les chorégraphes jouant du performatif le font réfléchir. Cette intention rejoint celle de Bertolt Brecht. En libérant le spectateur de la pensée bourgeoise du spectacle, ce dernier a détourné la scène de ses codes et les utilisait en les montrant comme tels³³. Brecht ôtait à la scène son caractère illusoire pour effectuer un aller-retour entre la réalité et une fiction³⁴. S'affranchir des codes de la tradition théâtrale signifiait aussi pour le dramaturge s'affranchir des règles aliénantes de la société. Il jouait avec ses conventions, les assumait, les dénonçait, les modulait et s'en servait pour élaborer une critique sociale débouchant si possible sur une prise de conscience du public, sur un acte d'intellectualisation de la situation montrée sur scène permettant de mieux agir dans la société. Brecht a choisi de transmettre une expérience et de guider le public dans son cheminement réflexif. L'implication du public était avant tout politique, puisque sa réflexion était censée donner lieu à une action de transformation de la société et de l'individu au sein de cette société. L'enjeu du théâtre de Brecht était donc de dévoiler

³³ En arrivant dans la salle, le public des pièces de Brecht (1898-1956) peut assister aux derniers préparatifs des comédiens avec un rideau absent ou semi-relevé ; les lumières de la salle restent allumées tout au long de la pièce et les changements de décors sont faits devant le public. Tous ces éléments, décors, lumières, musique, ne sont pas considérés comme soutenant l'action. Au contraire, ils marquent le caractère anti-illusionniste de son théâtre. Les décors, par exemple, ne représentent plus la réalité mais suggèrent le lieu où se déroule l'action et servent aussi à transmettre le message débattu dans les pièces.

³⁴ Brecht se sert de pancartes sur lesquelles sont indiquées des événements rappelant l'action en cours mais concernant également des événements historiques réels.

l'illusion de notre liberté de penser, de notre liberté d'action et de dévoiler le conditionnement dans lequel l'individu se trouvait. En permettant au public d'exercer de la sorte son esprit critique, il espérait le rendre plus libre au théâtre comme dans la vie. De fait, le dramaturge allait à l'encontre de l'aliénation des spectateurs en leur offrant la possibilité de prendre conscience du monde dans lequel ils vivaient et d'améliorer ainsi les conditions de leur existence. Depuis l'abandon du théâtre bourgeois, et depuis le naturalisme, les créateurs, quelles que soient leurs esthétiques, ce sont attachés à offrir au public un théâtre qui permet à ce dernier, comme le souligne Jacques Rancière (2008), de littéralement émanciper sa pensée.

2.2.4. La danse *in situ*

La danse *in situ* est issue de deux démarches qui globalement la caractérisent et la divise en deux courants distincts. La première démarche est celle du Land Art³⁵, consistant pour l'artiste à sortir des ateliers, à investir la nature ou le milieu urbain et d'y créer. De la même manière, la danse *in situ* peut avoir la particularité d'investir la ville ou la nature, comme le conçoit Buren (1998), de s'en inspirer, de créer avec, pour et contre. La deuxième démarche est celle de la danse postmoderne qui, nous l'avons vu précédemment (p. 36-37), en sortant des studios et du théâtre, c'est-à-dire du contexte traditionnel et conventionnel occidental, a fortement influencé et incité les chorégraphes à élargir le champ de la danse à celui de la performance.

La danse *in situ* revêt ainsi de nombreuses formes³⁶, allant d'une pratique

³⁵ « L'œuvre *in situ* remplit deux conditions : d'abord l'artiste sort nécessairement de son atelier pour intervenir dans le milieu urbain ou le paysage, puis, une fois sur les lieux, il y dépose sa signature. L'artiste crée à partir d'un site et en fonction de celui-ci de quelque façon que ce soit, à quelque échelle que ce soit, pour quelque durée que ce soit, et sans préjuger non plus du mode d'accès du spectateur de l'œuvre. » (Garraud, 1994, p. 10)

³⁶ L'ouvrage, *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, montre une autre découpe des particularités de la danse jouée plus spécifiquement en extérieur : l'expérience du corps du danseur se faisant tout terrain et la ville, l'urbain, le patrimoine comme supports. Le corps s'y retrouve aérien

dédiée au site à une pratique plus performative. Celle dont l'objectif est de saisir sur le vif les caractéristiques d'un lieu transforme l'espace de représentation en un espace qui devient le sujet même des pièces chorégraphiques. Le site est à la fois lieu de création et de présentation. Construite et pensée pour un espace en particulier, unique à un site, une même pièce ne peut à ce titre être jouée ailleurs que là où elle a été créée³⁷. Celle dont la caractéristique est d'être davantage tournée du côté du performatif peut poétiser l'espace public³⁸, ou encore être revendicatrice, engagée, citoyenne³⁹. S'insérant davantage dans l'espace public, il s'agit ici d'intervenir, de poser une action, de s'infiltrer. L'espace public est aussi un support à la création puisqu'il en est le sujet. Il est cependant utilisé de manière moins formelle que d'un point de vue lié aux aspects existentiels et philosophiques qu'il recouvre. L'espace public et urbain nous est ainsi montré « comme un espace de singularités et de résistance » (Fraser, 1999, p. 16). Ceci permet, entre autres, de pointer « les limites de l'espace social, limites à partir desquelles se déterminent autant l'inclusion que l'exclusion » (p. 16). Telles *les actions artistiques urbaines* (Augoyard, 2000), une certaine forme d'activisme social et politique ouvre la voix au partage de l'expérience artistique, aux formes d'art participatif. Dans cette lignée, Pierre Deloche, chorégraphe lyonnais, a créé la performance *Océancité* en 2006. Cette création civile, nommée comme telle par l'artiste, consiste en un travail sur l'immobilité, le balancement des corps en suspension dans le temps et l'espace, au cœur de la ville et de son flux. Le chorégraphe invite des amateurs à participer à la fois au processus d'élaboration de la performance, sous la forme d'ateliers de recherche et de

(Kitsou Dubois) ou aquatique (Osomis Cie), la danse se joue sur l'asphalte, ou dans le paysage (Cie Pascoli), le danseur s'incruste dans la ville, parfois au travers de monuments historiques, de musées et du patrimoine (Cie l'entre-deux, Catherine Contour, Cie Éric Languet) et enfin la danse se partage (Cie Pernette). Clidière, S. De Morant, A. (2009) *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : L'entretemps Édition.

³⁷ Julie Desprairies, Willi Dorner, Noémie Lafrance, Cie Retouramont travaillent de cette manière.

³⁸ Paul-André Fortier, Dominique Boivin, Julie Salgues.

³⁹ Julie Châteauvert, Julie Salgues.

découverte chorégraphique à l'extérieur comme en studio, puis à la performance.

La danse *in situ*, telle que précédemment décrite, incarne mes intérêts esthétiques et mes aspirations éthiques : le rapport entre le geste, le corps et l'environnement en même temps que l'accessibilité, la démocratisation, la gratuité, la médiation. Elle questionne l'approche phénoménologique du monde qu'engendre sa pratique, la perception du corps, de l'espace et celle du corps dans l'espace, en même temps que les relations interhumaines qu'engendre la ville et ses activités, ou encore des questions relatives à des sujets plus engagés « envisageant l'activité artistique comme outil d'intervention sociale » (Loubier, 2001, p. 20).

La danse *in situ* répond ainsi, entre autres, aux questions touchant le rapport entre le corps et l'architecture, le corps et le paysage à travers des thèmes tels que le volume, les tensions, les directions horizontales et verticales, le rythme et la dynamique du geste alors inscrit dans l'espace. Elle répond aussi aux interrogations touchant à la relation entre l'espace interne et externe du corps, l'espace privé et l'espace public. Elle interroge enfin la dualité dedans/dehors, la circulation et la vibration des corps dans un espace-site en fonction de l'expérience que nous avons de la ville.

2.3. L'espace de réception

2.3.1. Comment regardons-nous un spectacle de danse contemporaine ?

En considérant le rapport entre le corps assis des spectateurs sollicités dans leurs émotions et leurs perceptions, et le corps des danseurs actifs sur scène, comment s'organise la réception et la perception du corps dansant ? Sans dire, comme l'affirme Michel Bernard (2001), qu'il est mal aisé pour le spectateur de savoir quelle attitude perceptive adopter face au spectacle de danse contemporaine, et plus exactement face

au corps dansant, sans parler non plus d'empathie kinesthésique⁴⁰, il se crée plutôt, me semble-t-il, un réseau de sensations entre ce qui est joué sur scène et ce qui est vu et perçu par le public dans la salle. Un réseau qui ouvre différents degrés de perception, de ressenti, d'émotion, de vécu et d'imaginaire au travers de ce qui est reconnu et fantasmé. En ce sens, le spectateur interprète ce qu'il voit, ressent ce qu'il a à ressentir, et ce parfois en s'éloignant de l'intention première du chorégraphe et des danseurs.

Il est impossible et peu pertinent de déterminer, chez le spectateur, toutes les sensations, de répertorier tout l'imaginaire s'y référant, tant elles varient selon les individus, tant leur parcours social et culturel, leur état d'être et leur degré de présence au moment du spectacle sont différents. En revanche, le point sur lequel nous pouvons insister est la manière dont est offerte au public cette perception. Le dispositif est, dans la majeure partie des spectacles de danse contemporaine, toujours le même. La distance qui sépare le public de l'action sur scène est rassurante, voire réconfortante. Le public sait ce qu'il a à faire, quel rôle il a à jouer. Il sait qu'il a la possibilité de divaguer et d'inventer sa propre histoire. Il sait qu'il peut comprendre ou ne pas comprendre, sans pour autant que cela modifie le cours du spectacle, sans que cela ne distraie les interprètes et dérange les autres spectateurs, sans que cela ne change non plus, dans le fond et la forme, l'œuvre élaborée, imaginée et pensée par le chorégraphe et les danseurs. Plus ou moins proche suivant la rangée où il se trouve, c'est donc depuis leurs fauteuils et dans le noir qu'une histoire est reçue par le public.

⁴⁰ Comme chez Hubert Godard : « Le mouvement de l'autre met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur : l'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique (sensation interne des mouvements de son propre corps) immédiate, les modifications et les intensités de l'espace corporel du danseur trouvant ainsi leur résonance dans le corps du spectateur. » Godard, H. (1998). *Le geste et sa perception*. Dans Ginot, I., Michel, M. *La danse au XX^e siècle* (p. 224-229). Paris : Larousse.

De toute évidence, l'intention des danses performatives de critiquer le théâtre de l'intérieur va jusqu'à penser autrement le rapport que peut développer l'artiste avec le public. « Le spectateur est sujet à de nouvelles dénominations, il devient témoin, visiteur, participant, intervenant, voire acteur... Intégré à l'œuvre, il est invité à adopter de nouveaux comportements et il ne peut plus se contenter du statut de simple observateur. » (Roux, 2007, p. 203). Boris Charmatz, avec *AATT ENENTIONON* (1996) réalise un trio qui se joue sur une structure verticale de trois étages. Chaque plateforme est destinée à accueillir, ou plutôt à enfermer, un danseur qui exécute une danse aux allures clairement contemporaines. Les danseurs sont à moitié nus, uniquement vêtus d'un t-shirt blanc, et la gestuelle est chorégraphiée au sens conventionnel du terme, à l'inverse de *The show must go on* de Jérôme Bel. Le dispositif de Charmatz, conçu principalement pour être présenté dans les musées, nous montre une scène déplaçable autour de laquelle le public peut tourner. Pas vraiment conçue au départ pour créer nécessairement une distance entre le public, la structure et les danseurs, les spectateurs, dans la majeure partie des présentations de la pièce, restent pourtant assis devant un des quatre côtés, n'osant pas toujours se déplacer autour et encore moins de s'en s'approcher. Ils ne sont d'ailleurs pas vraiment invités à le faire. C'est d'eux-mêmes qu'ils doivent prendre l'initiative de bouger autour, de prendre du recul ou de voir de très près les corps.

Les performances, dans lesquelles le public est convié à développer un autre comportement face à la danse, sont des performances qui l'invitent toujours à se déplacer en dehors des théâtres. Catherine Contour, avec *Chambres-étapes chorégraphiques en chambres d'hôtel* (1996) invite le public à se déplacer dans une chambre d'hôtel ; Boris Charmatz, avec *Éducation* (2000), l'invite, lui, dans un parcours qui traverse différentes pièces du parlement de Bretagne.

Georges Didi-Huberman (1992) explique très clairement l'intention, ou plutôt la non-intention, des artistes affiliés au courant d'art minimaliste. Désirant supprimer

tout rapport d'émotion et de sensation entre le spectateur et l'objet exposé, ils souhaitaient montrer uniquement ce que l'objet a à offrir, rien de plus, rien de moins. Or, l'auteur nous dit que le principe d'exposition ne changeant pas, l'attitude du public face à l'œuvre reste la même. Il interprète et voit au-delà du simple objet, aussi minimal qu'il soit. Reconnaisant là les codes d'exposition traditionnels, le public cherche à comprendre ce que l'artiste a voulu raconter de lui et du monde dans ce qu'il expose. Il y a relation, voire projection, là où les artistes souhaitaient la supprimer.

Un parallélépipède devait être vu, spécifiquement, pour ce qu'il donnait à *voir*. Ni debout ni couché – mais un parallélépipède, tout simplement. Or, nous avons vu que les colonnes de Robert Morris – qui ne sont que des parallélépipèdes – étaient soudain capables de puissance relationnelle propre à nous les faire *regarder* debout, tombant ou bien couchées, voire mortes.
(Didi-Huberman, 1992, p. 42)

Ainsi, pour modifier le rapport établi par le théâtre, il semble que l'on doive précisément en changer le dispositif. Mon hypothèse, sortir d'abord du théâtre, c'est une chose, encore faut-il transformer un tant soi peu la structure, le support de l'ensemble pour être en mesure de dépasser les postures de regardant et de regardé.

2.3.2. Jouer avec la perception du spectateur

L'histoire du théâtre et de la danse, comme l'histoire de l'art en général, évolue selon une dynamique de réactions en chaîne, à la fois en continuité et en rupture ; les esthétiques des prédécesseurs étant tour à tour contestées, identifiées comme conventionnelles puis rejetées. Dans quelle mesure peut-on encore affirmer aujourd'hui que la scène est une machine à produire de l'illusion ? Si ce n'est plus le cas, que produit-elle alors ? Et comment le public reçoit, perçoit et interprète ce qu'il voit ?

Nous l'avons déjà mentionné, André Antoine (p. 28) a fait du théâtre un champ d'illusions où la scène se posait comme un espace de réel, une tranche de vie authentique qui invitait le spectateur à croire que ce qu'il voyait n'était pas une imitation de la vie mais bien la vie elle-même. En transformant le spectateur en voyeur, en le mettant à distance (quatrième mur, salle dans le noir, acteurs de dos...), il est devenu un témoin silencieux et observateur. Depuis, le théâtre et la danse n'ont cessé de jouer avec les conventions, de jouer avec la perception des spectateurs, de l'amener à voir autrement le spectacle, et de le faire réfléchir sur ce qu'il est en train de voir. À titre d'exemple, les symbolistes, avec en tête Paul Fort⁴¹ et Lugné-Poe⁴² ont développé une conception sensualiste et spirituelle du théâtre, ne se souciant guère de reproduire la réalité. Ce qui les intéressait : le texte et le poème. L'imaginaire et le songe habités par le langage retiraient alors à la scène ses décors réalistes. Dépouillée, elle s'en remettait aux symboles et aux sensations. Lumières féériques, parfum, diction étrange, le spectateur n'avait plus sous les yeux l'illusion du monde que l'on fait passer pour réel. Il était devant un monde rêvé et fantasmé. C'est donc à partir de ce monde fantasmé que le public a eu la capacité de prendre de la distance avec l'artiste et avec ce qu'il voyait, qu'il était en mesure de créer des liens, d'interpréter et d'apprendre par lui-même face au spectacle et face à la scène. Meyerhold⁴³ a aussi fait partie des artistes à avoir érigé la convention théâtrale en atout esthétique, au lieu de la considérer comme obstacle à l'illusion mimétique. Comme les naturalistes, son travail entendait rendre compte de la réalité visible du monde de la vie sociale et du travail. Mais à la différence de ceux que l'on pourrait nommer « illusionnistes », il ne prétendait nullement offrir un spectacle se substituant au réel selon des lois strictement mimétiques. Au contraire, il exhibait les formes théâtrales comme telles. En outre, il faisait travailler le corps des acteurs selon une

⁴¹ 1872-1960.

⁴² 1869-1940.

⁴³ 1874-1940.

grammaire du mouvement extrêmement stylisée. Dans cette mouvance d'une représentation stylisée de la réalité, nous pouvons y joindre le travail de Bertolt Brecht. Comme précisé à la page 46, une telle approche a eu le mérite d'éveiller la distance critique chez le spectateur, qui, au lieu d'assister passif au spectacle d'une illusion, pouvait activer cette puissance de l'imaginaire et du jugement sur le spectacle lui-même ; et par extension sur la réalité qui l'entoure.

Même si le théâtre semblait avoir pris ici la direction de la stylisation, on aurait tort de négliger l'apport considérable du naturalisme et de son projet illusionniste. Dans les salles de théâtre que nous fréquentons, plongé dans cette obscurité que les naturalistes sont les seuls à avoir voulu et à avoir su imposer, le spectateur aime encore s'identifier à des personnages et à une histoire, et ce, à l'intérieur d'un spectacle explicite sur ses conventions. C'est peut-être même cette tension entre l'illusion fugace de vie et le système de codage de la représentation qui nous fait jouer, en tant que spectateur, à celui qui croit et en même temps qu'à celui qui sait que ce n'est pas vrai. La frontalité assumée et utilisée comme telle permet tous les effets de style possibles et imaginables, permet, du point de vue du public, de prendre du recul faisant naître cette tension, ce balancement, entre celui qui croit et celui qui s'en tient simplement à ce qui est vu. Que se passerait-il si la réalité, des actions vécues ici et maintenant s'entremêlaient à la fiction ? Que se passerait-il alors si, à la manière d'Augusto Boal⁴⁴, tous les artifices, la frontalité, le temps, l'espace et leurs effets étaient abandonnés ?

2.3.3. Comment regardons-nous une œuvre d'art contemporain ?

Selon Georges Didi-Huberman (1992), être devant une œuvre d'art, quelle qu'elle soit, implique un jeu de *scission* entre ce que nous voyons de l'œuvre et la

⁴⁴ 1931-2009.

manière dont elle nous regarde, c'est-à-dire ce qu'elle nous renvoie comme image. Face à ce jeu, deux attitudes, deux réactions, deux manières de voir et d'être vu, d'un côté et de l'autre de la frontière, se font face. La première consiste à simplement voir ce que l'on voit, ni plus ni moins. Pour l'auteur il s'agit de « l'homme de la tautologie » (p. 19). Le spectateur voit ce qu'il a sous les yeux sans en interpréter le contenu et assimile l'information visuelle de manière à ne s'en tenir qu'à ce qui est vu. L'autre attitude consiste au contraire à se construire une fiction, à inventer une histoire, à interpréter et à croire que ce que je vois est vrai. « Cette seconde attitude consiste à faire de l'expérience du voir un exercice de la croyance. » (Didi-Huberman, 1992, p. 21). L'art contemporain, et le courant minimal en première ligne, cherche à rompre avec cette illusion de la croyance, de l'expression.

Le résultat d'une telle élimination du détail – voire de toute partie compositionnelle ou relationnelle – aura donc été de proposer des objets aux formes excessivement simples, généralement symétriques, des objets réduits à des formes minimales d'une Gestalt instantanément et parfaitement reconnaissable. (p. 31)

Le regard qui intéresse donc ces artistes est un regard tautologique, qui ne voit que ce qu'il voit et jamais ce qui le regarde. Et davantage lorsqu'il n'y a rien à regarder mais uniquement à voir. Or, n'y a-t-il vraiment rien qui puisse nous regarder ? Et si comme le dit Didi-Huberman, un simple carré noir peut nous regarder, c'est peut être que sonne en lui « une arrière-ressemblance » (p. 94). Il n'est ainsi pas si difficile d'imaginer un aller-retour effectif et efficace entre ce que nous voyons et ce qui nous regarde, entre ce qui est vu et ce qui est cru.

Nathalie Heinich (1998) aborde l'art contemporain sous la forme d'un jeu et d'une « partie de main-chaude » (p. 52) entre les artistes, le public et les spécialistes. Balayant trois clichés, celui de la liberté des artistes, de l'incohérence du public et de l'arbitraire des institutions, la démarche est envisagée avec trois moments fondamentaux : la transgression des limites pour les premiers, les variations allant de

l'indifférence au rejet pour les seconds, les stratégies de reconnaissance pour les derniers.

Transgression, réaction, intégration : quoique logiquement incompatibles, ces trois moments du jeu sont indissociables, tant il est vrai qu'il n'est guère d'œuvres sans regards, de regards sans commentaires, ni de commentaires sans effets en retour sur la production des œuvres [...] Reste que globalement, le rejet est typique du regard du grand public, et l'acceptation des spécialistes. (p. 53-54)

La réaction du public qui m'importe plus spécifiquement ici se trouve être assimilée à de l'indifférence, de l'interrogation ou du rejet. Jusqu'à quel point par exemple, est-il aisé de lui faire admettre *Fountain* (1917) de Duchamp comme œuvre d'art ? Et jusqu'à quel point est-il en mesure d'intellectualiser, de conceptualiser son expérience esthétique et spectatorielle ?

Jean-Pierre Cometti (2002), en reprenant la pensée d'Aristote, nous que la tradition a rendu familière la représentation en nous permettant de reconnaître les critères d'une œuvre d'art comme étant bien de l'art. L'illusion consistant à faire croire au public qu'il existe « une manière juste de rendre la réalité » (p. 13).

Les œuvres d'art, dans notre culture, font l'objet d'une reconnaissance qui leur accorde des qualités et un statut particuliers, voire privilégiés, dans la hiérarchie des valeurs attribuées aux activités individuelles ou collectives et aux objets qui en sont issus. Les conduites qu'elles suscitent, que ce soit de la part du public, des artistes ou des différentes catégories d'agents liés au « monde de l'art », leur confèrent une signification propre et une valeur propre. (p. 13)

Les conduites dont parle Cometti (2002) sont fondamentalement liées aux valeurs esthétiques et morales que nous accordons aux œuvres d'art. Ainsi, et pour reprendre les catégories de Nathalie Heinich (1998) l'art n'est plus de l'art si celui-ci sort des frontières de la beauté et du bon goût. « Ainsi, le "mauvais goût" si présent dans l'art contemporain relève moins du manque de beauté ou de distinction que de

l'annulation de la différence avec le monde ordinaire. » (p. 76). Par extension, le rapprochement entre l'art et la vie, « le recours au monde ordinaire » (p. 77) obstrue l'idée de génie, d'aura ainsi que de technicité et de savoir-faire. Les chorégraphes de la *Judson Church* (les postmodernes) ont su malgré tout maintenir l'idée d'une danse issue, non pas d'une prouesse technique, élégante et belle, mais issue de notre monde quotidien et de toutes les tâches que nous pouvons y effectuer.

Or, du point de vue des spectateurs, tout ne peut être considéré comme étant de l'art et tout le monde n'est pas capable de produire une œuvre d'art. De plus, montrer des œuvres pour ce qu'elles sont, leurs matières, leurs formes, c'est-à-dire en tant que simple objet et non pour ce qu'elles figurent ou représentent, fait du minimalisme l'ennemi de l'illusion de la représentation de la réalité. La danse de Merce Cunningham, élaborée en dehors de toute narration, le mouvement et la forme primant sur le geste expressionniste, a été, à son époque, victime de ce regard.

Afin d'exprimer la part intime qu'il a en lui, l'artiste s'adresserait au public à travers la représentation. Face à l'œuvre d'art, et à l'art en général, nous nous attendons ainsi à être touchés par l'expression intime de l'artiste, par ce qu'il perçoit, voit et ressent du monde. Nous nous attendons à comprendre ce qu'il a souhaité dire de son être intérieur. Les chorégraphes/danseurs des pratiques performatives de la danse contemporaine ont plus que jamais raconté et montré de l'intimité, n'ont jamais autant parlé d'eux-mêmes et de manière parfois très personnelle. Pourtant le qualificatif *de non-danse*⁴⁵ leur a été attribué.

Le choix du vocable, par la négative, opéré par Dominique Frétard met en exergue l'écart de pensée du corps dansant et de l'acte chorégraphique entre

⁴⁵ Frétard, D. (2004). *Danse contemporaine – Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*. Paris : Cercle d'art.

ces pratiques et l'héritage de la danse dite « d'auteur » ou « nouvelle danse française », c'est-à-dire l'héritage du modèle de danse contemporaine reconnue comme telle dans la culture chorégraphique. (Roux, 2009, p. 115)

Nathalie Heinich (1998) nous dit enfin que le contenant de l'œuvre est aussi sacré que son contenu. Est difficilement considérée comme de l'art une œuvre qui tente « d'échapper au support traditionnel de la peinture et de la sculpture » (p. 85). En débordant ainsi du cadre l'œuvre d'art a dépassé très concrètement ses limites et a cherché à investir d'autres supports. Dès que la matière de création est passée du support-cadre, à toutes surfaces susceptibles d'accueillir le trait, jusqu'au corps même de l'artiste, plus que jamais en débordant du cadre le monde de l'art peut rejoindre le quotidien et brouiller les frontières qui nous séparent du monde des artistes, et faire perdre au public ses repères.

Pour échapper aux critères précédemment cités, l'importance d'élaborer d'autres dispositifs de représentation et de réception est inévitable et incontestable. Mais devant le besoin criant des spectateurs de vouloir tout comprendre et de croire en une histoire puisée dans les secrets de l'artiste, il semble nécessaire d'expliquer, de montrer, de guider le public dans son cheminement de spectateur. Pour qu'il s'y sente intégré le public a besoin d'en comprendre le fonctionnement⁴⁶. À ce titre, Nathalie Heinich (2003) précise qu'à simplement regarder les objets et les images, on ne voit rien et ne comprend rien. Dans l'exemple cité par l'auteur, elle ajoute que si personne (artiste, commissaire...) n'avait été là pour la guider dans ce que l'œuvre pouvait lui donner, dans ce que le public doit recevoir, voir ou faire, il aurait été difficile face à la forme, d'en comprendre le fond.

Face au vide créé par le décalage entre les attentes esthétiques et la proposition de l'artistique, ou face à la difficulté de les mettre en cohérence, un autre registre, également familier au monde de l'art, est volontiers

⁴⁶ L'artiste ressent-il, lui, le besoin d'expliquer, de montrer, de guider ? Son but ici est-il vraiment d'expliquer le fonctionnement de son dispositif ? N'y trouve-t-il pas davantage d'intérêts lorsque l'œuvre est contestée et non comprise ?

sollicité : c'est le registre herméneutique, argumentant l'exigence de sens, de signification, comme dans les innombrables critiques du type : « Ça ne veut rien dire. », « C'est vide. », « Je voudrais qu'on m'explique. » (Heinich, 1998, p. 220)

2.3.4. La participation

Bien que l'art soit par essence relationnel, dans le sens entendu par Nicolas Bourriaud (1998), une vraie rencontre entre artiste et public, dans un espace et un temps particulier, se produit depuis les années 1990. Contrairement aux artistes des années 1960 et 1970⁴⁷, qui remettaient en cause la définition de l'art, ceux des années 1990 tentent « d'éprouver les capacités de résistance de l'art à l'intérieur du champ social global » (p. 32). L'artiste part à la rencontre du public à l'intérieur même de l'expérience esthétique afin de le faire participer, ou du moins partager son processus. Helge Meyer (2008-2009) performer et chercheur, nous dit que la distance dans l'art de la performance n'existe plus. L'artiste est là présent sous les yeux du spectateur comme sujet de la performance, en plus de l'impliquer généralement dans une relation à plusieurs niveaux. Helge Meyer lui-même ne conçoit pas son travail sans prendre à parti le public, sans l'impliquer comme partenaire exécutant de ses performances. Entre autres, dans *Hand to Hand* (2002), le public est invité à échanger ses vêtements avec l'artiste. Le performer constate tout de même que de franchir la frontière et d'entrer dans la sphère de l'artiste n'est pas évident pour le public, qui devient à son tour, sous le regard des autres, un performer.

Frank Popper (2007) questionne justement la capacité du public à passer de la perception à la créativité pleine et entière. Il s'interroge en ce sens sur une nouvelle fonction possible de l'artiste envers le spectateur qui intervient à différents degrés du

⁴⁷ Il faut attendre les années 1950 pour que l'artiste sorte du tableau et que celui-ci soit admis à venir s'infiltrer dans la sphère publique. Celui-ci tente alors d'avoir avec le passant une relation particulière, qui le sorte du conventionnel et de son expressionnisme débordant. En se déplaçant dans la rue, l'art contemporain prend position et tente d'affirmer son implication vis-à-vis du public.

processus. La collaboration du spectateur peut remettre radicalement en cause le statut de l'artiste. Continuant à choisir le temps, le lieu et les matériaux de l'action, l'œuvre est pourtant confiée à la responsabilité du public. Sont ainsi remis en cause les mythes de génie et de talent, et celui de la croyance qu'une œuvre serait conçue dans l'isolement. Quelques étapes sont cependant nécessaires avant que le public ne puisse atteindre la créativité pleine et entière. La perception est le tout premier stade relevant d'une lecture engagée et dans laquelle l'activité intellectuelle du public, décrite par Rancière (2008), en est le moteur. La deuxième étape nous conduit vraisemblablement vers le jeu et la participation ludique du spectateur. De nombreux éléments, imitation et simulation, chance et hasard, compétition et combat, sont intégrés aux créations dans le but d'inciter le spectateur à une participation authentique. Viens ensuite le principe de comportement autonome. L'artiste renonce ici à toute supervision, seuls quelques éléments sont donnés. Enfin, le spectateur parvient à l'action. Lors de ces manifestations, il est lui-même source de créativité et son entière collaboration est suscitée. Pour ces artistes, l'art fait partie du domaine public. Mais pour atteindre cette créativité, le public doit faire appel à sa propre inventivité. Selon Popper, le public doit décoder lui-même l'engagement artistique des artistes. S'il ne souhaite pas intervenir au dernier stade de la participation, il peut et doit rester au stade de la perception. En revanche, pour les spectateurs qui souhaitent s'investir davantage, un des moyens de leur en procurer la possibilité, de stimuler leur créativité, est de réaliser des activités pédagogiques par l'éducation perceptive et cognitive.

Les actions artistiques urbaines (Augoyard, 2000) nous montrent la force que recèle aujourd'hui l'expérience de la ville, la manière dont elle influence bon nombre d'artistes désireux de faire face à l'activité sociale, économique et politique de nos cités (et de nos vies). Intervenant sur les lieux même des pratiques quotidiennes, la manière dont elles s'insèrent dans l'espace public, en se fondant à son milieu, son contexte, en se rendant parfois invisibles ou peu perceptibles, en devenant caméléon,

prenant ainsi les couleurs et les formes du mobilier urbain comme support, donnent à la ville une dimension qui change « notre regard et notre écoute, la perception globale des formes et du temps urbain » (Augoyard, 2000, p. 21). Au cœur de la ville donc, le passant, l'usager, étant inclus dans le sujet des interventions, fait littéralement partie des propositions. Une relation particulière s'établit ainsi entre lui et l'œuvre en question, « une série ouverte d'attitudes non habituelles, qu'il s'agisse de la surprise, de la provocation, de l'implication inattendue du passant, du renversement des valeurs » (p. 19). L'auteur nous expose ainsi « trois modifications perceptives des spectateurs » (p. 29). Premièrement, celle de l'inattendu et de la surprise qui plonge le public dans un schéma perceptif de sa ville inhabituel. Deuxièmement, « La modification, plus lente peut être liée au souvenir et au plaisir d'avoir vu changer sa ville. [...] Modification liée aussi à une manière différente d'être avec les autres et d'entrer dans une empathie psychotonique collective » (p. 29). Enfin, les artistes notent un changement quant à l'attitude du public qui, dans la ville, devient plus à l'aise, prend plus de liberté et à la manière du public décrit par Carpentier (2008) devient plus spontané et se prête au jeu du participant. Le public plus passant note, quant à lui, le simple plaisir d'être ensemble, de communiquer, de « découvrir un art léger, débridé » (p. 29).

Les pratiques artistiques participatives (Jacob, 2007), autre forme d'implication du public, toujours liées au contexte citadin dans lequel l'artiste se plonge, apparaissent selon certains comme la forme la plus aboutie de nos sociétés. Il est ici question d'amener le public à participer à l'élaboration d'une action, d'une œuvre au côté de l'artiste.⁴⁸ Engagement social, médiation culturelle,

⁴⁸ La participation peut avoir dans d'autres cultures une approche plus fondamentale : Andriy Nahachewsky (1995) évoque ce qui dans sa culture distingue les danses de représentation des danses de participation. Il nous donne l'exemple de deux versions de la kolomyika, danse traditionnelle d'Ukraine. La première version présentée lors de commémorations, de fêtes, est construite de manière très simple favorisant la participation de chacun. En réalité, cette danse est apprise très jeune par toute la communauté. Lors de cérémonies festives, tous y participent spontanément. Adaptés à la scène, les mouvements deviennent plus complexes, plus détaillés et élaborés. La danse, n'est plus spontanée mais

démocratisation, l'implication du public au cœur même de la création devient une pure collaboration dans laquelle la responsabilité de l'artiste et du public sont engagées. Ces pratiques s'articulent ainsi autour de plusieurs axes :

[...] sensibilisation à l'art et à la culture, ainsi que l'éducation artistique proprement dite [...]; le développement de l'estime de soi, de l'employabilité et de l'insertion sociale des personnes ; l'expression identitaire de communautés culturelles, communautés ethniques ou minorités nationales, dans une perspective multi-, trans- ou interculturelle ; l'amélioration du cadre de vie dans un quartier, un milieu, un groupe une collectivité spécifique [...]. (Jacob, 2007, p. 33)

Il est certain qu'à partir de ce genre d'initiatives se développe un engagement social et communautaire très fort. Notons, par exemple, le travail effectué par le *Péristyle Nomade*⁴⁹ dans le quartier centre-sud de Montréal. Des rencontres, des ateliers, des stages sont organisés pour les habitants avec des artistes travaillant en général en vue d'un festival annuel, dans ce même quartier, *l'Écho d'un fleuve*. La participation du public prend alors une toute autre mesure. Il ne s'agit plus de le faire seulement agir au moment de la présentation d'une œuvre, d'une installation ou d'une performance, mais bien en amont de celles-ci.

Il s'agit bien d'inviter le public à participer au processus grâce à des rencontres organisées avec l'artiste⁵⁰.

réglée par un chorégraphe. Certains mouvements trop petits pour être vus du public dans la salle sont de fait amplifiés et exagérés.

⁴⁹ Fondé en 2000 par Catherine Lalonde. Compagnie artistique à but non lucratif. Prônant des valeurs d'autogestion et de travail collectif, le *Péristyle Nomade* travaille aujourd'hui à la création de plates-formes d'actions artistiques alternatives et interdisciplinaires, dont depuis 2007 le festival *l'Écho d'un fleuve*. <http://peristylenomade.org>

⁵⁰ Dans une autre perspective notons également le travail de l'Action Terroriste Socialement Acceptable (ATSA) auprès d'itinérants avec son Manifestival *État d'Urgence*, organisé chaque année depuis plus de dix ans au mois de novembre. Destiné à accueillir un public d'itinérants pendant près de cinq jours, le festival offre dans un même espace de la nourriture, des vêtements et de nombreuses activités artistiques et culturelles. Musique, danse, cinéma sont ainsi programmés pour tous et chacun.

L'envie de décroisonner l'espace de représentation dédié à la danse contemporaine, de donner une ouverture à la présentation du spectacle vivant, sont les motivations pour lesquelles j'ai envisagé la question du geste dansé comme élément de construction d'un espace dans un espace architectural, un espace-site dans la ville. J'ai cherché à montrer depuis mes premières performances *in situ*, aussi bien en tant qu'interprète que chorégraphe, comment la présence du corps dansé, ainsi que celle du corps des spectateurs en mouvement, modifient notre perception de l'architecture et de la ville, et inversement comment celle-ci détermine, puis nourrit la danse et notre présence au monde. S'ajoute à cela le désir de sensibiliser un public qui d'habitude ne se déplace pas au théâtre. Par le fait qu'elle puisse se faire partout, sous formes d'interventions imprévues, au détour d'une rue, d'un parc ou d'un jardin, la danse *in situ* me permet d'augmenter la possibilité de rencontrer le public.

CHAPITRE III

DÉMARCHES ET PROCESSUS DE CRÉATION

Si nous reprenons les caractéristiques de l'art contextuel et de la danse *in situ*, nous dirons que le premier me plonge dans la réalité du monde qui m'entoure, que je l'expérimente avec mon corps, que je m'immerge dans le contexte afin d'y déposer ma trace. Nous dirons, par contre, que le second existe en fonction du site que j'investis, qu'il s'élabore à partir de celui-ci puisqu'il est à la fois sujet de l'intervention et lieu de présentation. Par ailleurs, si nous reprenons la performance *Maison à habiter*, nous dirons qu'elle a été à l'origine de l'élaboration des quatre phénomènes de la création *Danse à tous les étages*, donnant lieu à quatre études chorégraphiques *in situ* constituant son processus⁵¹ et dont le sujet principal est la fenêtre de l'espace domestique; ce qu'elle symbolise dans l'espace urbain et dans l'espace public, ce que nous voyons et imaginons à travers elle. À partir de ce postulat, mon travail de chorégraphe a été d'ajuster mon regard, ou plutôt d'y ajouter un regard analytique d'observatrice dont la posture du chercheur-créditeur en est ici le garant.

⁵¹ Étude n°1 : le quotidien de l'espace privé ; étude n°2 : une attitude du public ; étude n°3 : l'attitude des danseuses, la relation; étude n°4 : le dispositif.

Dans ma recherche-création, je ne souhaitais pas transformer mon approche construite au fur et à mesure de mon parcours *in situ*, mais plutôt l'approfondir et davantage la comprendre, et ce à partir d'une préoccupation spécifique ; celle de l'élaboration d'un autre rapport entre danseurs et public grâce à l'investissement spécifique d'un site. Sans changer ma façon de faire de la danse *in situ*, j'ai donc orienté mon approche de la question au travers un regard qui en bout de ligne s'est spécialisé. Ainsi,    ma posture de créateur s'est jointe celle de chercheur. Les phénomènes sur lesquels je souhaitais m'attarder m'ont ainsi permis de porter mon attention sur ce que je n'aurais pas forcément vu des détails d'un geste de l'habitant, d'un alignement de matière, d'une perspective ou encore d'un volume.

Le processus de *Danse à tous les étages* est conçu comme une visite de différents appartements de Montréal. L'idée est d'investir et d'explorer pour chaque étude chorégraphique un autre espace pour lequel il est nécessaire de découvrir son histoire, son usage et sa fonction, sa forme et sa matière. L'entrée dans un nouvel appartement me permet d'envisager l'étude comme une performance à part entière, réalisée spécifiquement pour cet appartement. Devant moi s'ouvre alors un éventail de possibilités pour lesquelles vont se forger une approche nette, claire et précise. Une relation entre les danseurs, le public et le site est ainsi abordée, grâce à un certain savoir-faire. *Danse à tous les étages* a en effet été élaborée à partir d'un mode de création *in situ* auquel je tiens. Les appartements dans lesquels mon équipe a travaillé sont et resteront à ce titre le moteur et le contexte à partir desquels les quatre études du processus prendront forme. Je m'adapte au lieu et vois ce qu'il nous donne, et nous apporte, ce qu'il fait apparaître, et contraint, ce qu'il accentue du geste et du quotidien, de la déambulation et de la circulation du public, de la relation entre danseurs et public, et de la mise en place d'un dispositif déterminé.

3.1. Le site, l'origine

3.1.1. L'espace domestique

Depuis l'expérience de *Maison à habiter* une question guide mon appréhension de l'espace domestique : de quelle manière l'espace de l'appartement et l'espace de la représentation, qui ici ne font qu'un, sont-ils vécus par les danseuses et le public ? J'attache ainsi une très grande importance à la façon dont l'espace se dessine et se construit, à la manière aussi dont nous y invitons le public à y déambuler, afin de lui permettre de s'adapter au lieu, d'appriivoiser la danse, les interprètes et d'expérimenter l'espace.

Les actions de la danse que je donne à voir et à partager au public sont toutes influencées de gestes quotidiens liés à l'appartement choisi et à ses fenêtres. Il s'agit de mettre en lumière ce qui est visible, audible, tactile, et d'expérimenter, d'exprimer par le geste leurs caractères. Je ne souhaite pas réduire l'espace domestique à une configuration architecturale, ni à un jeu d'espace. Nos espaces de vie, les lieux que nous habitons ont une configuration propre. Ils sont comme une coquille vide que nous nous approprions. Par divers gestes d'aménagement, par la manière dont les habitants le fabriquent, il devient un espace vivant. Je voulais donc réfléchir, à partir de cet espace vivant, sur l'appréhension de l'espace domestique en considérant les modalités de déplacement selon les activités qui s'y déroulaient. J'ai ainsi mis l'accent sur l'analyse qualitative du site ; analyse qui se rapportait à l'aspect d'un lieu et à l'impression qui s'en dégageait. Tester la qualité de l'espace⁵² revient à analyser, en direct et par les corps, la manière dont nous pourrions nous y comporter. En effet, expérimenter l'espace dans l'action, c'est le tester ici et maintenant, en participant aux activités qui potentiellement pouvaient s'y dérouler : lire, boire, marcher, dormir... Je désirais ainsi souligner le contact qu'il est possible d'avoir avec le lieu

⁵² Les volumes, les lignes de force, les dynamiques de circulation et de mouvement.

où nous habitons. Expérimenter, caractériser, identifier, mesurer, souligner, respirer, sentir et faire partager ont été les directions prises dans les expérimentations lors du processus d'élaboration. Mettre l'accent sur les activités du quotidien, par le corps et les sens – voir, sentir, toucher, entendre nous permettait de « mettre le monde à porter de sens, accroître la profondeur et la finesse de nos sensations et apporter ce plaisir de bien – être immédiat qui résulte d'une perception vivante » (Lynch, 1982, p 36).

L'appartement et la fenêtre ont influencé la manière dont j'ai organisé les séquences de danse, les déplacements, les circulations des danseuses et du public, leurs places dans l'intervention, la distance qui les séparent, leurs contacts et leurs interactions. Comment est construit un appartement et qu'est-ce qu'il signifie ? Quels usages faisons-nous de la fenêtre et comment circulons-nous autour ? J'aime à penser l'espace domestique non pas uniquement comme une structure ou un espace formel, mais aussi autour et à partir de la question du corps. Je souhaite montrer ce que le corps peut révéler de l'appartement et par un acte concret en souligner la sensation. Le corps n'est pas une chose mais une condition de l'expérience constituante de l'ouverture perceptive du monde. Il a une dimension active dans l'espace rendu visible par son investissement.

Quel sens et quelle valeur peut-on alors donner à l'espace privé ? D'un point de vue plus symbolique Gaston Bachelard (1957) a une vision métaphorique et riche de révélations, puisqu'il propose une étude du phénomène *habiter* et de son image poétique. Il tente de dégager un imaginaire de l'intimité lié au souvenir de toutes les maisons dans lesquelles nous avons vécu. Nous vivons, en somme, l'espace domestique grâce à cet imaginaire, construit de manière inconsciente, et que je tente justement de revisiter. Ainsi, mon intention est de revenir aux choses mêmes, telles qu'elles surviennent et se montrent à notre expérience et notre conscience perceptive.

3.1.2. La fenêtre : le passage d'un seuil

Trans-, préposition latine, signifie passage, changement, au-delà et à travers. La fenêtre, par sa *trans*-parence, est effectivement un entre-deux au travers duquel nous pouvons voir au-delà et par lequel nous pouvons être vus. Elle peut aussi être une *trans*-ition marquant le passage de l'habitant de l'extérieur à l'intérieur (et de l'intérieur à l'extérieur), et à un changement de comportement entre l'espace public et l'espace domestique. Jean Cousin (1980) propose une analyse architecturale faite à partir de notre spatialité corporelle. Pour lui, il s'agit d'établir des relations spatiales entre un individu et son environnement. Il utilise pour définir portes et fenêtres les concepts de *transition spatiale* et d'*espace frontière*. Pour lui, la fenêtre est une transition, une frontière et un seuil entre un espace et un autre ; « Ce qui sépare un intérieur d'un extérieur, c'est bien entendu une limite, une barrière, une frontière, un obstacle, etc., c'est-à-dire quelque chose qui s'interpose entre un espace et un autre. » (p. 166). Il existe quatre *transitions spatiales* : pouvoir franchir et pouvoir voir, pouvoir franchir sans voir, pouvoir voir sans pouvoir franchir, ne pouvoir ni voir ni franchir. Pour ma recherche-crédation, je n'en retiens que deux : celle qui nous permet de voir sans pouvoir franchir, la fenêtre, et celle qui nous permet de pouvoir franchir et de pouvoir voir, la porte-fenêtre. Aussi, j'imagine pour ma part la fenêtre comme un seuil entre un monde et autre, un seuil où s'inscrit le passage entre la rue et l'appartement, duquel *Danse à tous les étages* a pris possession. Je définis la fenêtre comme ayant deux fonctions. C'est à la fois une ouverture sur le monde et une ouverture sur l'intime : elle expose et s'expose. C'est une fenêtre kaléidoscope, une fenêtre œillet, une fenêtre miroir, une fenêtre cadre que l'on peut traverser.

La fenêtre de l'espace domestique représente, en fin de compte, dans cette performance une limite physique et symbolique entre deux mondes, celui de l'espace public et de l'espace privé, celui de l'intérieur et de l'extérieur, celui des danseuses et

du public. Je développe à partir de cette idée un imaginaire qui permet au public un passage entre des espaces réels et des espaces de fiction.

3.2. L'arrivée dans l'appartement, la première rencontre

Je tiens à investir non pas des espaces à louer, donc vides, mais des univers déjà construits dans lesquels nous sommes accueillies, des appartements habités et donc vivants. Avec ces univers se concrétise le dialogue entre un espace réel et un espace fictionnel. L'aspect le plus significatif demeure le rapport qui se crée entre les danseuses, moi-même et la personne qui habite l'espace. Notre partenariat est basé sur l'envie de partager une expérience artistique atypique. Les personnes qui nous accueillent sont donc toujours très impliquées dans le projet et très curieuses de participer. En y intervenant, par exemple, en tant qu'interprète, elles deviennent un collaborateur décisif.

Les rencontres avec les habitants se sont organisées après avoir passé une annonce dans mon réseau personnel et professionnel, ainsi que sur différents sites professionnels de danse ou d'art contemporain. Les rendez-vous ont eu lieu dans les appartements ; nous étions l'un et l'autre curieux d'en apprendre plus sur les motivations de chacun, l'habitant sur le projet et ses détails d'organisation, moi sur l'intérêt porté au projet et sa capacité d'ouvrir les portes de son intimité. Curieuse aussi d'en connaître davantage sur lui, sur sa manière de vivre le quotidien dans cet espace, curieuse de découvrir les appartements. En outre, mes premières impressions étaient décisives quant à l'axe que pouvait prendre par la suite l'étude chorégraphique. Je me suis donc laissée guider par mon hôte qui lui, a toujours été impatient de me faire découvrir son lieu de vie. La visite me permettait de poser une série de questions sur la manière dont il investissait et gérait l'espace. Afin de concevoir les possibilités de déplacements des danseuses et du public, de gestes et d'actions, sont ensuite dégagées ses habitudes, influencées bien entendu par sa façon

d'envisager l'ensemble des activités liées au quotidien. Au-delà des notions de protection et de refuge, au-delà de tout caractère symbolique, les attitudes des habitants dans l'espace font apparaître une multitude de dimensions de l'habiter : « L'analyse de ce qui se déroule dans le domestique doit donc passer par cet espace lui-même [...] parce que ce qui a lieu est fonction du lieu, parce que ce qui a lieu fabrique le lieu. » (Callignon, Staszak, 2003, p. 4).

Dans un deuxième temps, c'était à mon tour d'expliquer le projet (je montre des exemples en passant des vidéos des précédentes performances), son contexte et ses conditions de réalisation. Nous avons dès lors une discussion sur mes intentions et sur l'organisation concrète du processus de recherche, sur ce que cela impliquait en temps de travail et, par conséquent, d'accueil. Très vite il était question d'emploi du temps et de disponibilités. Nous parlions aussi de la venue du public et des conditions d'accès à l'appartement : qui est invité et à qui s'adressent les présentations. Nous abordions enfin l'orientation et le choix de l'implication de notre hôte dans le projet, au-delà évidemment de son accueil.

Cette rencontre/visite est l'occasion d'observer la structure de l'appartement, à savoir le type de fenêtre, leur nombre, leur disposition, leur place, ce qu'elles permettaient de voir à l'extérieur et à quelle distance, ce qu'elles permettaient de voir depuis la rue, et ainsi qu'elle pouvait être la visibilité de la danse. Je m'intéressais également au nombre de pièces, à leur disposition dans l'espace et à la perspective qu'elles permettaient ou non entre les fenêtres, dedans et dehors, et le reste de l'appartement. J'imaginai le volume que pouvait prendre l'appartement avec la danse, et inversement le volume que pouvait prendre la danse dans l'appartement, et ce grâce principalement aux déplacements possibles ou non du public.

3.2.1. Au rue 6994 Saint-Vallier chez Katya Montaignac, étude n°1

Le contexte d'accueil de cette première étude était atypique. Dès mon arrivée à Montréal, en février 2007, j'ai souhaité entamer mon processus de création. Katya Montaignac, que j'avais auparavant rencontrée et à qui j'ai proposé d'être interprète dans le projet, m'a à son tour proposé de réaliser l'étude chorégraphique *in situ* #1 dans son appartement. C'est alors que j'ai rencontré, en compagnie de Katya, plusieurs personnes à qui j'ai expliqué le projet de création et le projet de thèse. Irène Galesso fut particulièrement intéressée. Ainsi, la première étape s'est réalisée chez Katya, avec pour interprètes notre hôte, Irène Galesso et moi-même. L'organisation de l'étude n'a pas rencontré d'obstacles en particulier. Notre hôte qui était déjà une danseuse et une doctorante en Études et Pratiques des Arts, faisait partie du projet dans son ensemble. Nous avons assez vite convenu de deux répétitions par semaine, et ce entre le mois de mai et le mois de juin 2007. Ont été aussi facilement envisagées toutes les possibilités d'accueil, le nombre de personne souhaité et attendu, compte tenu, bien entendu, de la taille de l'appartement (2½) et des mesures de sécurité à respecter. Le 12 juin, nous avons organisé sous forme de soirée de dépendaison de crémaillère la rencontre⁵³. Katya quittant les lieux après la performance, – ce thème, son déménagement, les cartons et son départ – s'est rapidement dégagé de son quotidien.

Cet appartement, construit en longueur, s'organisait comme beaucoup d'autres à Montréal autour d'une entrée principale et d'une sortie à l'arrière. La porte-fenêtre coulissante, par laquelle nous devions passer pour y accéder et qui s'ouvrait sur une grande terrasse, a immédiatement retenu mon attention. Elle donnait à l'appartement une perspective intéressante ; depuis le salon et l'avant de l'appartement, les actions dehors, derrière la fenêtre, étaient visibles. Pour suivre l'action susceptible de se

⁵³ Une vingtaine de personnes sont invités ; elles le seront de nouveau à plusieurs reprises lors des événements subséquents.

poursuivre en dehors de ce cadre, j'ai imaginé le public, marchant vers la fenêtre, regarder à travers, l'ouvrir et sortir pour suivre de plus près la danse.

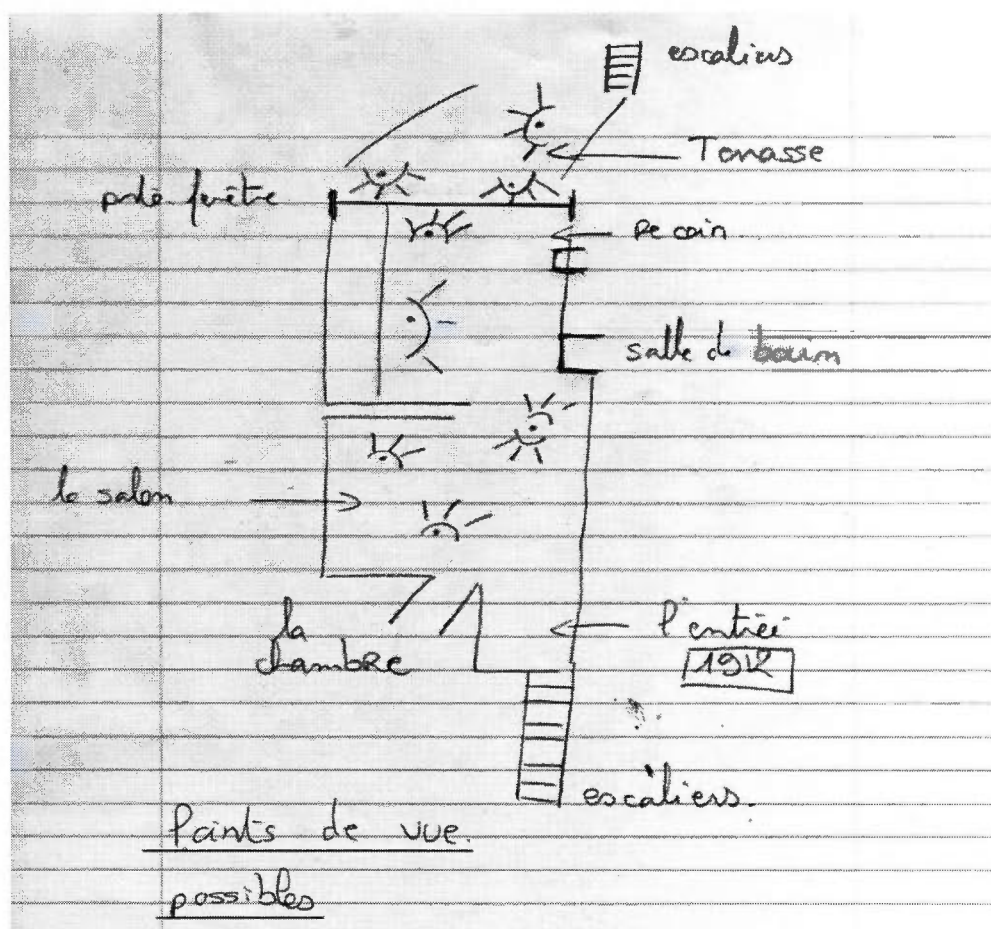


Fig. 3.1. Carnet de pratique, étude chorégraphique *in situ* #1
L'appartement

3.2.2. Au 145 rue Laurier Ouest chez Julie Châteauvert, étude n°2

La rencontre avec Julie Châteauvert s'est déroulée en toute amitié. L'envoi de l'annonce et de la proposition avait cette fois trouvé une volontaire dans mon réseau personnel. Je connaissais donc l'appartement dans lequel il m'était proposé de m'installer pour un mois et demi, mais pas assez encore pour m'imaginer le parcours tel qu'il a été élaboré en fin d'étape. L'unique chose dont j'avais le souvenir était la taille de l'appartement, un 7½. Passer d'un 2½ à un 7½ me laissait facilement penser aux parcours de circulation et déambulation que nous pouvions multiplier dans ce lieu. Nous nous sommes rencontrées chez Julie, et, bien qu'elle connaissait ma recherche⁵⁴, j'ai répondu aux mêmes questions pratiques que d'autres auraient pu me poser, à savoir : le nombre de répétitions par semaine, nos besoins réels, ce que j'attendais d'elle et de sa colocataire Amandine Guilbert, qui d'ailleurs était présente ce jour-là, le nombre de présentations que je souhaitais proposer et quand. Ayant l'habitude d'organiser chez elle des soirées, comme des projections de films, Julie me faisait confiance quant à la venue d'un public. À tel point que nous disposions de son appartement à notre convenance, deux fois par semaine⁵⁵. Dans ce cas-ci, le sujet qui a été le plus longuement abordé concernait la participation de Julie et d'Amandine. D'une façon ou d'une autre, mais sans encore savoir comment, elles souhaitaient participer ; et spontanément il m'a semblé intéressant qu'elles puissent s'impliquer physiquement dans le projet et dans la danse. J'allais avoir besoin d'interprètes ; nous ne pouvions remplir avec les deux danseuses de la première étude tout l'espace. Alors qui de mieux pour interpréter l'appartement que ses habitantes ? Nous avons donc pris rendez-vous et deux dates de présentation ont été arrêtées : les 29 et 30 mars 2008, à 17h. Ainsi, en comptant nos hôtes, nous étions pour cette étude six danseuses.

⁵⁴ Nous devions, en effet, nous retrouver deux mois plus tard sur le projet commun de la 2^e *Porte à Gauche* avec 7½ à part.

⁵⁵ Je disposais même des clés de l'appartement.

Les deux précédentes collaboratrices, Katya Montaignac, Irène Galesso, en plus de Julie, d'Amandine, de Sandrine Heyraud, nouvelle venue et moi-même.

En visitant ce très grand appartement, j'ai remarqué la découpe particulière de l'espace et ses sept fenêtres. Chaque pièce disposait d'une fenêtre et toutes avaient un vis-à-vis avec une rue ou une ruelle ; trois points de vue différents se dessinaient ainsi à ce moment-là. En prenant le temps de regarder au travers de chacune d'entre elles, je me suis demandée : qu'ai-je sous les yeux ? Où se situent les angles morts et le hors-champ ? Jusqu'où est-il possible de voir ? Que pouvons-nous voir ? À ma grande satisfaction, se profilait déjà un parcours aux multiples points de vue et aux nombreuses possibilités de tableaux vivants. La circulation du public entre ces tableaux, dans l'appartement, est alors devenue une évidence.

3.2.3. Au 5019 rue Garnier, étude n°3

L'étude chorégraphique *in situ* #3 a été réalisée dans un cadre très différent, puisqu'elle a été créée dans le contexte du projet *7½ à part*. où six chorégraphes étaient invités⁵⁶ par la *2^e Porte à Gauche*⁵⁷ à poursuivre une résidence de cinq semaines dans un appartement. De fait la rencontre avec les résidents, la recherche d'appartement, sa location et sa visite ainsi que toutes les questions liées à l'organisation des répétitions, au nombre de présentations, au nombre de spectateurs n'ont pas été posées de la même façon. Tous ces aspects avaient en effet été pris en charge par les organisateurs. Me confronter à un public qui ne soit pas, cette fois, un public que j'ai choisi d'inviter est arrivé ici à point nommé, au milieu de mon parcours et du processus. C'était l'occasion de présenter mon travail dans un cadre

⁵⁶ Emmanuel Jouthe, Erin Flynn, *Les sœurs Schmutt*, Julie Châteauvert, Marie Béland.

⁵⁷ Maison de production qui tend à produire et créer des événements de danse contemporaine interrogeant le rapport au public. Elle se compose de Katya Montaignac, Catherine Gaudet, Frédéric Graval, Marie Béland et Rachel Billet.

professionnel et de sortir du cadre de recherche-création. De plus, pour la 2^e *Porte    Gauche* cette étape était une étape de recherche qui a donné lieu l'année suivante à une création (9     à *part.*). De toute évidence, les questionnements qui ont été abordés dès lors me concernaient. Nous nous demandions comment investir un espace de vie par la danse ? Que montrer de l'espace et comment ? Quels gestes pour quels espaces ? Comment accueillir le public ? Enfin, comment lui montrer une danse dans laquelle il se sente impliqué, voire dans laquelle il peut participer ?

La visite a été faite au moment d'une rencontre avec tous les chorégraphes dans l'appartement. Très vite, une table ronde s'est s'organisée et chacun a décrit ses intentions, tout en indiquant les espaces qui, dans l'appartement, le stimulaient le plus. Nous avons ainsi partagé l'appartement de manière à développer une cohérence de nos discours artistiques, de nos envies, de nos besoins et de nos attentes. Une fois attribué, ce morceau d'appartement, pour ma part la galerie en arrière, est devenu l'espace à partir duquel ma proposition chorégraphique a été créée et jouée.

La galerie était visible du dedans depuis deux grandes fenêtres et une porte-fenêtre, qui elle donnait accès à l'espace. En partant de l'idée développée dans la précédente étude, se dessinait un espace visible de deux points de vue ; un premier depuis l'appartement et un deuxième sur la galerie. Une corde à linge et un grand rideau orange, destiné sans doute à se cacher du soleil, ont été les deux éléments du balcon qui *a priori* nourrissaient ma curiosité. Avec six chorégraphes invités, le nombre d'interprètes a rapidement augmenté. L'appartement étant, cette fois, très bien rempli, et au regard de l'étroitesse du balcon, j'ai réduit le nombre d'interprètes à deux : Katya Montaignac et Irène Galesso⁵⁸. Les présentations ont eu lieu les 24, 25

⁵⁸ à partir de cette étude, j'ai apprécié d'avoir un regard diff  rent et plus intense, un regard davantage d'observation. J'ai donc pris la décision de ne plus être prise de l'intérieur comme interprète. Il m'a été utile d'avoir comme outil, et pour unique responsabilité, le regard d'un chercheur-créateur.

et 26 avril 2008, à 19h et à 21h, dans le cadre de l'événement *Pas de danse, Pas de vie !* coordonné par le Regroupement Québécois de la Danse.

3.2.4. Au 1128 Laurier Ouest chez Paule Mackrous, étude n°4

Cette fois, grâce à l'intermédiaire d'un réseau plus large, Paule Mackrous a répondu à l'annonce. Doctorante en histoire de l'art, c'était avec un très grand intérêt pour le projet et une très grande curiosité qu'elle m'a reçu chez elle. Dès mon arrivée, j'ai remarqué la particularité de l'appartement, deux grandes fenêtres ouvrant sur la rue Laurier. J'ai présenté le projet à mesure que nous visitons l'appartement, mais aussitôt, Paule a insisté sur le fait qu'elle ne vivait pas seule, et a voulu assez vite en savoir davantage sur les exigences que représentait une telle aventure. Sans doute voulait-elle rassurer son compagnon, Sébastien. Le nombre d'interprètes, l'organisation des répétitions et les conditions de la venue du public ont été des questions primordiales pour elle. Je tentais de la rassurer en exposant clairement les conditions nécessaires à la réussite du projet. J'ai constaté à cette occasion qu'elle travaillait beaucoup chez elle puisque deux répétitions par semaine, voire trois lorsque je venais seule, n'était pas incompatibles avec son emploi du temps. Elle souhaitait, je le sentais, être présente à chaque fois. Alors sans hésiter, je lui ai proposé de faire partie du projet en tant que danseuse. C'est je crois cette idée qui l'a convaincue⁵⁹. Le nombre d'interprètes augmentait à nouveau cette fois-ci et est resté depuis constant. À l'occasion des performances de Katya, qui nécessitent un grand nombre de participants, j'ai fait la rencontre de plusieurs personnes intéressées par le projet et par *Danse à tous les étages*. Chez Paule Mackrous, il y avait donc huit danseuses, en comptant Paule : Monica Coquoz, Irène Galesso, Élise Hardy, Katya Montaignac, Catherine Larocque, Anouk Thériault et Mary Williamson.

⁵⁹ D'ailleurs Paule participe depuis régulièrement à certaines des performances de Katya Montaignac. Avec cette dernière, nous avons cofondé une plateforme chorégraphique de danse *in situ* intitulée O.D.N.i (Objets.Dansants.Non.identifiés), avec laquelle nous tentons de promouvoir la danse *in situ*, de créer des œuvres originales dans différents espaces, de développer différents rapports, tous singuliers, avec le public par le biais de l'inattendu, l'évènement et la surprise.

La façade de cet appartement a retenu mon attention. Les deux grandes fenêtres face à la rue m'ont incité à poursuivre la recherche d'un espace à traverser, d'un espace au travers duquel le public peut passer, de poursuivre l'idée qu'un même mouvement peut être vu de deux points de vue différents, entre deux espaces, entre la rue et l'appartement. Les présentations ont eu lieu les 7 et 8 novembre 2009 à 19h.

3.3. Usage et fonction de l'appartement

3.3.1. Étude chorégraphique *in situ* #1

Trois aspects du quotidien de Katya Montaignac ont particulièrement attiré mon attention. Premièrement, sa manière de recevoir et d'accueillir les gens dans cet espace. Deuxièmement, le fait qu'elle quittait l'appartement quelques jours après la présentation. Enfin, le nombre impressionnant d'images, de cartes postales et de photographies dédiées à la danse sur les murs.

Afin d'être au plus proche de la réalité et de faire en sorte que le public soit immergé à son insu dans un contexte, dans la performance et dans la danse, je me suis penchée sur la manière dont Katya pourrait préparer une dépendaison de crémaillère, son organisation et son accueil. J'ai souhaité produire en ce sens un effet de surprise qui ne permettait pas aux invités de savoir ni comment ni quand pouvait surgir la danse. Pour cette raison, j'ai travaillé avec la notion d'invité, et non plus avec celle de public. En jouant son propre rôle et en amplifiant ses habitudes Katya pouvait, me semble-t-il, donner à l'ensemble une ambiance très particulière, mêlant dans un même espace-temps fiction et réalité. Lorsque je l'ai interrogé sur sa manière d'accueillir des invités, j'ai pu préfigurer un début de performance, une mise en situation, celui de la fête et de la décontraction. En effet, la majeure partie du temps, tout en terminant ce genre de préparatifs, Katya peut ouvrir la porte, cuisiner, demander à l'une des personnes présentes de servir, d'ouvrir la porte, de cuisiner, etc. Par l'intermédiaire

de cette habitude s'est installée la possibilité de faire participer nos « invités » à la mise en place de la soirée.

3.3.2. Étude chorégraphique *in situ* #2

La grande originalité de cet espace est d'être un appartement où de nombreuses soirées de performances, de rencontres artistiques et de projections vidéo sont organisées régulièrement pendant l'année. Ne craignant pas de recevoir des « spectateurs », cet aspect m'a inspiré la libre circulation du public à l'intérieur. Aussi, les trois chambres permettaient à Julie Châteauvert de recevoir plusieurs colocataires d'horizons et de pays différents, pour des durées plus ou moins longues. De même, l'équipe était libre d'entrer et de sortir à sa convenance pendant tout le processus. L'appartement était donc un espace de rencontre et de discussion, connecté au monde extérieur.

3.3.3. Étude chorégraphique *in situ* #3

L'étape si particulière de 7½ à part. a donné à la recherche une toute autre dimension. Les conditions de création m'obligeaient, d'où l'intérêt du projet, à partager un espace de création, *in situ* qui plus est, à m'adapter au lieu certes, mais aussi peut-être davantage aux propositions foisonnantes des cinq autres chorégraphes invités. C'est avec ce que nous trouvions sur place, sur le balcon, qu'à mesure des pratiques, ma proposition de performance a pris forme. Étant dans l'incapacité de m'inspirer des habitudes de vie de quiconque (l'espace a été en effet loué pour l'occasion) je m'appuyais beaucoup sur les deux précédentes études chorégraphiques, je puisais dans notre répertoire de gestes quotidiens et en créais de nouveaux plus spécifiques à notre espace. De la première étude je reprenais l'effet de surprise et l'immersion dans un quotidien, d'où l'on ne sait pas quand ni comment va surgir la

danse. De la deuxième étude, je reprenais la libre circulation du public et la découverte d'un espace, sous forme de tableau, de l'autre côté de la vitre.

3.3.4. Étude chorégraphique *in situ* #4

Riche de mes précédentes expériences, j'abordais la quatrième étude en cherchant à comprendre dès mon arrivée le fonctionnement de vie de nos deux hôtes, un couple. L'appartement était un espace de travail dans lequel Paule Mackrous passait beaucoup de temps. Deux grands espaces divisaient la pièce principale, l'un était consacré aux activités de Paule ; bureau, guitare, peinture, table à dessin, pinceaux, partitions de musique, livres de voyage et d'art, lampes colorées, coussins et canapés, tissus et rideaux pastels, de quoi jouer sur les sensibilités de chacune des danseuses, de quoi glisser notre propre image du quotidien dans celui de Paule. Cette impression de plonger dans le quotidien et l'intimité de l'autre est devenue encore plus intense lorsque Paule a pris la décision de danser avec nous. La seconde pièce était, quant à elle, davantage consacrée à la vie en commun de Paule et de Sébastien, salon et salle à manger, ordinateur et magazines. Nous étions rentrées moins facilement dans l'intimité de Sébastien ; pourtant lui aussi possédait une pièce qui lui était consacrée, un genre d'atelier dédié au vélo. Mais l'écriture, la lecture, la musique, l'art contemporain et son histoire ont été les thèmes à partir desquels s'est construite la base du quotidien de cet espace.

3.4. Le bâti, l'architecture

3.4.1. Étude chorégraphique *in situ* #1

Datant de 1912, l'appartement de Katya Montaignac était situé au deuxième étage. C'est donc par un escalier, celui de l'entrée principale, que j'accédais au lieu. En ouvrant la porte, j'arrivais dans un vestibule assez étroit qui me faisait découvrir à

ma gauche une chambre. En entrant un peu plus, l'appartement offrait, comme je le disais, un point de vue très intéressant. Depuis le salon et à différentes places à l'intérieur de celui-ci, étaient visibles la cuisine avec sa porte-fenêtre coulissante, et derrière, l'espace extérieur, la terrasse. De la cuisine, je pouvais voir la salle de bain et l'encadrement de sa porte. En entrant dans cet espace, j'ai tout de suite pensé à installer un jeu entre le dedans et le dehors. La fenêtre fermée, j'imaginais une danseuse de l'autre côté et un public déambulant à la fois devant et derrière cette fenêtre. J'ai également pensé à un public mobile se déplaçant pour voir une action à l'extérieur, depuis le salon et de plus en plus près en avançant dans la cuisine, juste devant la fenêtre. Ceci m'amenait à l'espace extérieur et au geste que le public pourrait faire en ouvrant et en fermant la fenêtre, s'il décidait de voir la danse de l'autre côté. Comment inciter le public à déambuler et à se déplacer dans l'appartement ? Comment lui faire partager la mise en situation de dépendaison de crémaillère ?

3.4.2. Étude chorégraphique *in situ* #2

Dans l'appartement de Julie Châteauvert, j'ai très vite remarqué qu'une même scène pouvait se suivre devant plusieurs fenêtres et qu'une même action pouvait se suivre devant plusieurs de ces magnifiques cadres. Il est assez rare de voir ce genre de disposition, mais j'ai eu la chance de trouver ce lieu où pour une fois toutes les pièces avaient une fenêtre, où trois espaces extérieurs étaient visibles depuis l'intérieur. La façade de l'appartement était longée par une ruelle. Toutes les pièces s'ouvraient donc vers le dehors. Sept fenêtres à guillotine, deux face à la rue Laurier, quatre face à la ruelle et deux face à la galerie en arrière et face à la fin de la ruelle, ornaient la structure. Ce sont ces trois points de vue que je décidais d'exploiter. Nous l'aurons compris, la danse dans cette étape de recherche a été créée et jouée à l'extérieur de l'appartement, alors que le public était à l'intérieur. Les trois espaces qui ont été investis et qui accueillaient les trois tableaux vivants ont été travaillés avec

les mêmes axes de recherche qui me servent à élaborer du geste *in situ*. Ici, les éléments de dehors qui ont attiré mon attention étaient la forme et la matière des différentes palissades, la couleur éclatante de la neige, le froid et le verglas, le bois, la brique, une estrade, des arbres, des fils et des poteaux électriques, de la lumière, du soleil et le bleu du ciel.

3.4.3. Étude chorégraphique *in situ* #3

Le balcon sur lequel se jouait l'étude n°3 surplombait une ruelle très calme. Contrairement à chez Julie Châteauvert, un vis-à-vis avec les voisins d'en face me permettait déjà d'envisager quelques échanges ; prévus ou non. La cuisine à l'intérieur collait notre galerie ; les deux espaces communiquaient grâce à une porte-fenêtre et deux fenêtres. La première, la plus grande des trois, celle que l'on voyait en premier en entrant dans la cuisine-salle à manger, dessinait un angle droit avec le mur à droite ; elle était ainsi légèrement en diagonale. Toutes étaient des fenêtres à guillotine qui s'ouvraient aussi bien de dedans que de dehors, par le haut et par le bas. Les espaces cuisine et balcon communiquaient donc par trois fenêtres par lesquelles il était aisé de passer.

Une balustrade en bois, plutôt large, longeait le balcon jusqu'à se transformer en un escalier en colimaçon. Au centre de cette balustrade, un pilier maintenait le tout. C'est à ce dernier qu'était maintenu le rideau orange. La corde à linge, quant à elle, suivait la balustrade. Son mécanisme était lui suspendu à droite contre le mur. Il était donc visible depuis la première fenêtre. Tous ces éléments me servaient à construire la base de l'intervention. Les fenêtres, et en particulier leur ouverture et leur fermeture, m'ont inspiré un jeu entre l'intérieur et l'extérieur, un jeu dans lequel les corps des danseuses seraient pris entre deux espaces. La balustrade m'incitait à penser la limite du balcon comme déterminant le point de jonction entre du geste quotidien et du geste plus chorégraphié. À ce titre, la corde à linge pouvait me servir

à amplifier l'image d'un quotidien exacerbé. J'ai ainsi pensé l'utiliser à outrance en la détournant ainsi de sa fonction première.

3.4.4. Étude chorégraphique *in situ* #4

Le cachet de la façade de cet immeuble m'a complètement séduite. Le jour où j'ai vu ses deux grandes fenêtres, au milieu de nombreuses autres, sur une brique d'un rouge presque ocre, la lumière du soleil s'y reflétant, je n'ai plus pensé qu'à une chose, des corps, des corps, et encore des corps traversant avec délicatesse ces espaces. Chacune d'entre elles était formée de trois faces. Sur les côtés des fenêtres à guillottes, et au centre, une grande vitre qui ne s'ouvrait pas. Cette partie rendait d'autant plus intéressante l'envie de vouloir à tous prix les traverser. Toutes construites à l'identique, mon imaginaire s'était laissé aller à penser chacune accueillant une danseuse ; la façade en entier aurait alors été remplie de corps installés, insérés entre le dedans et le dehors.

Depuis le trottoir, j'ai remarqué qu'à une distance tout de même éloignée, les corps étaient visibles. Dans l'appartement, en dehors des deux pièces donnant sur la rue Laurier (le salon et l'espace plus personnel de Paule) la cuisine a également attiré mon attention. Un puits de lumière avec un fond en aluminium et à hauteur de fenêtre desservait trois pièces, la cuisine donc, mais aussi la salle de bain et l'atelier de Sébastien. De prime abord, j'ai pensé qu'il était sans doute possible de se déplacer de l'une à l'autre en passant par le puits au centre. Enfin, la chambre, la dernière pièce dans le fond de l'appartement, s'ouvrait sur un espace extérieur un peu particulier, la sortie de secours. De la même manière que le puits de lumière, cet escalier par lequel pour l'atteindre j'étais obligée de passer par la fenêtre, m'amusait beaucoup. D'autant plus qu'il me menait jusqu'à une terrasse sur le toit, disponible pour tous les habitants. Pour entrer à nouveau dans l'appartement, un autre chemin était possible, celui de l'escalier à l'intérieur de l'immeuble. En l'empruntant, j'accédais à

l'appartement par la porte d'entrée. Un parcours se dessinait alors : partir de l'extérieur, depuis la rue, entrer chez Paule par l'entrée principale, puis découvrir le puits de lumière en passant d'une fenêtre à l'autre, pour sortir par la fenêtre de la chambre, se retrouver sur la terrasse du toit et redescendre enfin dans l'appartement.

En définitive, le contexte dans lequel ont été créées et jouées les quatre études chorégraphiques constituait mon inspiration. C'était une inspiration de situation, d'énergie, de savoir-faire, de comportement, d'attitude, d'écoute et d'attention. Les actions et la danse, leur déroulement et les différents tableaux ont été élaborés en fonction de la première découverte des quatre appartements. Au moment d'entrer, je n'avais jamais d'idée formelle de ce que serait la danse puisque tout s'est construit à partir du lieu. La deuxième étape du travail consistait en une série de répétitions élaborées en fonction de la recherche préalable et en fonction des trois aspects précis à partir desquels j'élabore le geste *in situ* : l'utilisation du geste quotidien, le geste comme lecture du lieu et de son architecture, et enfin la mesure du lieu par le corps. Toutefois sur le terrain les choses évoluaient toujours de manière imprévue. L'ingéniosité, la finesse et la justesse des danseuses me portaient inévitablement, mais avec plaisir, ailleurs. De les voir investir l'espace, bouger et prendre possession, avec leur corps et leur identité, leur caractère et leur force, leur personnalité et leur goût me faisait percevoir sous un angle parfois opposé au mien l'appartement, sa forme, sa structure et sa couleur. De nombreuses pistes étaient de fait abandonnées au profit d'aspects auxquels je n'avais pas pensés. Et, nous le comprenons, l'intérêt d'un travail exploratoire par lequel je cherche à résoudre un problème de recherche est d'être vivant, mouvant et non figé. D'où l'apparition inopinée de l'appareillage conceptuel, relatif à cette recherche de terrain : le seuil, l'hétérotopie et l'indécidable.

3.5. Du geste quotidien au geste dansé : expérimentation

À partir de cette recherche préalable s'est dégagée la recherche gestuelle. Les thèmes précédemment cités n'ont pas été systématiquement abordés dans une étude. Cela dépendait de ce qui s'offrait au corps, de ce qui était découvert lors de la recherche qualitative dans les quatre appartements.

L'analyse qualitative réalisée se définit comme une exploration physique, par le corps et le mouvement des danseuses. Elle se définit aussi comme une expérimentation vécue en direct, qui répond aux interrogations liées au sens et à la valeur donnés à l'espace privé par l'habitant. M'attardant sur les modalités de déplacement des habitants dans l'appartement, sur leur manière de vivre l'espace intime en fonction de l'espace public, sur la manière qu'ils ont d'intégrer du public dans le privé, la fenêtre me sert d'abord à délimiter ce passage. En voulant ensuite révéler l'aspect d'un appartement, je teste la manière dont nous pourrions nous y comporter à partir d'actions quotidiennes les plus révélatrices de l'espace. Ensuite, affirmer le contact que nous pouvons avoir avec le lieu revient à l'identifier, le mesurer, le caractériser et le souligner.

3.5.1. Être dans le lieu : le geste quotidien

3.5.1.1. Étude chorégraphique *in situ* #1

Deux répétitions ont été consacrées à l'arrivée des invités et à la manière dont Katya Montaignac reçoit et prépare une dépendaison de crémaillère, thème de l'étude. Nous avons travaillé lors de la première répétition, plus précisément sur le chemin à parcourir entre la cuisine et la porte d'entrée, à savoir la vitesse, la fréquence des déplacements et leur nombre. À cela est intégrée la préparation d'un gâteau au chocolat et les gestes qui en découlent, ceux dont Katya a besoin pour cuisiner sont méthodiquement observés et chorégraphiés : quelle porte de placard ouvrir, quels

ustensiles prendre et dans quels tiroirs. Nous avons aussi calculé le temps qui lui était nécessaire pour battre des œufs, faire fondre du chocolat, etc. Au travers de cette chorégraphie de gestes quotidiens, très précise, l'entrée et les actions des invités pouvaient être intercalées. Cette partie ne pouvait être qu'improvisée par Katya au moment de la présentation. Les choix pris par elle, à ce moment-là de la performance, apparaissaient comme décisifs quant à son déroulement et à sa couleur finale. Cet aspect a tout de même été abordé lors d'une deuxième répétition où nous avons testé plusieurs façons de nous intégrer, Irène Galesso et moi-même, à l'ambiance festive de ce début de performance⁶⁰.

De la même façon, j'ai consacré une répétition au sujet des gestes réalisés par Katya lorsqu'elle lave sa porte-fenêtre : qu'utilise-t-elle ? Où sont les produits et ustensiles dans l'appartement ? Procède-t-elle par une méthode en particulier ? Comment ouvre-t-elle et ferme-t-elle la porte-fenêtre pour passer d'un côté puis de l'autre ?

3.5.1.2. Étude chorégraphique *in situ* #2

Rappelons ici que l'étude s'est construite autour de trois tableaux visibles par le public depuis l'intérieur de l'appartement. Un seul est consacré au quotidien, celui installé dans la rue Laurier. La recherche le concernant s'est divisée en trois répétitions. Sous la forme d'un duo entre les deux colocataires, j'ai souhaité insister sur ce qu'elles partageaient entre elles et sur ce qu'elles donnaient aux autres. Le travail s'est ainsi tourné vers un jeu autour d'objet à faire passer de l'intérieur vers l'extérieur. Jeu qui a permis de réaliser une scène où Amandine et Julie buvaient un thé sur le trottoir. Les boutiques, les voitures, la circulation et les passants les animaient. Un arbre faisant office de décor et devenait le centre autour duquel l'action s'est construite.

⁶⁰ Toutes les études et leur présentation en public sont abordées dans le chapitre IV page 97.

3.5.1.3. Étude chorégraphique *in situ* #3

Le quotidien de l'étude n°3 a été tout à fait inventé. Comme nous l'avons vu, je n'ai pu m'inspirer du mode de vie de l'habitant. Les trois premières répétitions ont donc été consacrées à la forme et à la couleur que je souhaitais donner à notre quotidien en répondant aux questions suivantes : quels objets du dedans est-il possible d'installer dehors ? Quel décor souhaitons-nous construire ? Comment disposer table, chaises et accessoires ? Comment rendre ce quotidien décalé et fantasque ?

L'essentiel du geste quotidien a donc été construit à partir d'un espace que nous avons créé pour l'occasion. Un espace du dedans posé dehors, une vie intime exposée, deux personnages, des gants de vaisselle, tel a été notre point de départ de la recherche gestuelle.

3.5.1.4. Étude chorégraphique *in situ* #4

À cause de la configuration intéressante de l'appartement de Paule Mackrous, je souhaitais que les actions quotidiennes réalisées dans l'étude n°4 soient visibles depuis l'extérieur, depuis le trottoir en face de l'appartement. J'ai donc réalisé, avec les interprètes au cours des deux premiers ateliers, une série d'actions susceptibles de se dérouler devant les fenêtres et liées aux activités de Paule et de Sébastien. Deux répétitions portaient ensuite sur les déplacements réalisables devant les fenêtres terminant ou débutant par une action. Nous travaillions autour de la marche et de la course en essayant plusieurs combinaisons : des accélérations et des décélérations, des temps d'arrêts et des pauses, des arrêts sur image et des ralentis, des actions réalisables à plusieurs, seul, à deux ou à trois, en petits groupes ou tous dispersés dans l'espace, des marches pour les uns effectuées au ralenti et à une vitesse normale pour les autres, etc.

3.5.2. Le geste comme lecture du lieu

Directement inspirée de mon expérience auprès de Julie Desprairies à l'occasion de *Desseins*⁶¹, les études *in situ* #1 et #2 contiennent de la danse dont le geste est ni plus ni moins lu dans l'environnement et sur l'architecture. À l'instar du chef d'orchestre Nicolas Frize⁶², Julie Desprairies avait installé toutes les interprètes devant une des façades du site. Nous devions, par des courbes et des arrondis, des lignes et des chutes au flux direct ou indirect, au poids lourd ou léger, lire et interpréter l'architecture. Ce qui m'a marqué à l'époque, et que je reprends aujourd'hui, est l'idée d'être parfois à une très grande distance de la façade en question. Le site dans lequel nous devions créer la gestuelle de *Desseins* ne se résumait pas à ce que nous pouvions toucher, mais également à ce que nous pouvions voir et parfois même de très loin. L'espace prenait tout à coup une dimension d'ouverture et d'immensité au travers de gestes précis, visibles et d'une justesse spontanée.

3.5.2.1. Étude chorégraphique *in situ* #1

Chez Katya Montaignac, la lecture de l'espace est aussi tirée de son quotidien, ou plus précisément de l'aménagement de son appartement. J'ai ainsi souhaité porter l'attention sur la multitude d'images, de cartes ou de dessins consacrés à la danse et rassemblés sur un tableau en particulier. Des images de Botéro, de Joséphine Baker, des croquis africains, des affiches de *Dans-cité* ou de *O Vertigo*⁶³. Quatre d'entre elles ont été choisies par les trois danseuses. À partir de celles-ci, chacune a pu

⁶¹ Œuvre musicale *in situ* réalisée par Nicolas Frize dans laquelle Julie Desprairies était en charge de la chorégraphie. J'ai participé au projet en tant qu'interprète. Festival de Saint-Denis, juin 2004, France.

⁶² Nicolas Frize crée des partitions qui ressemblent à un alignement de maisons et d'immeubles ; il lit littéralement l'architecture comme une partition de musique.

⁶³ Deux compagnies québécoises.

construire une phrase chorégraphique de quatre gestes assemblées ensuite les unes aux autres.

3.5.2.2. Étude chorégraphique *in situ* #2

Le duo créé du côté des fenêtres de la cuisine, visible à une très grande distance depuis l'appartement, a nécessité une lecture détaillée de l'environnement dans lequel il a été dansé. En reprenant donc la formule de Julie Desprairies, j'ai insisté d'abord sur ce qui était visible à une distance raisonnable, puis à une distance beaucoup plus éloignée. Ensuite, par mimétisme, les danseuses ont reproduit avec le corps les éléments choisis, avant de les lire et de les interpréter. D'abord l'attention a été portée sur quatre façades en particulier, celles autour des danseuses qui, elles étaient au milieu de la rue. Puis, la rue elle-même a servi de piste de lecture, du sol jusque dans les airs, de la bouche d'égout au fil électrique, à la végétation autour. Enfin la façade de l'appartement de Julie Châteauvert, côté cuisine, a été le morceau d'architecture le plus éloigné que les danseuses devaient reproduire par le geste.

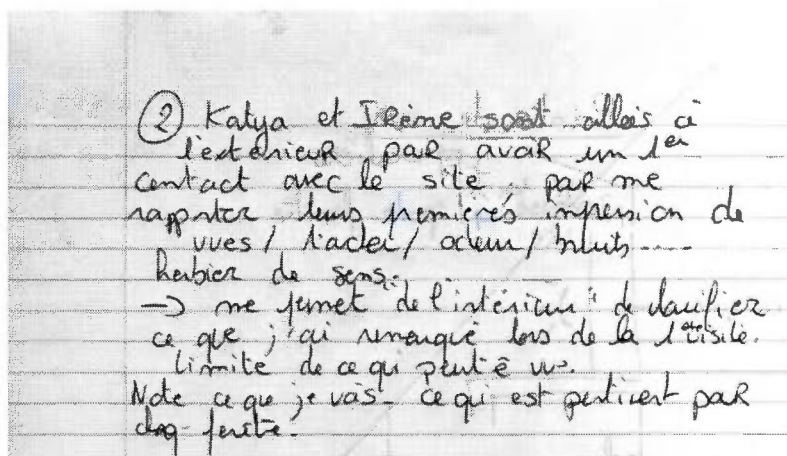


Fig. 3.2. Carnet de pratique, étude chorégraphique *in situ* #2
 La découverte du site par les danseuses

3.5.3. Faire avec le lieu : la mesure par le corps

Contrairement à la lecture de l'architecture par le corps, où l'élément du paysage urbain est le plus souvent très éloigné, lorsque j'imagine créer avec le lieu en utilisant le corps comme mesure, l'élément à la base de la recherche gestuelle demeure très proche du corps des danseuses. Cette deuxième forme de mouvement consiste en l'élaboration d'un corps à corps entre un élément physique de l'espace extérieur, ou de l'appartement, et les danseuses. L'image que je veux rendre dans ce cas est l'image d'un duo dans lequel l'élément choisi et la danseuse ne font qu'un. Où le contact très physique entre les deux protagonistes donne l'impression que ce qui se joue va de soi, que l'un est le prolongement de l'autre, tout en mettant en avant la rencontre entre le corps et l'architecture, entre la matière et la sensation, entre les limites du corps physique et les limites physiques de l'espace. Je voulais prendre conscience des limites du corps dans l'espace ; des limites du corps face à celles de l'appartement. Les danseuses ont ainsi donné aux appartements et à leurs frontières leur matérialité ; elles sont multipliables, identifiées et caractérisées. L'espace physique, un mur, une fenêtre, un canapé, l'encadrement d'une porte, pouvait devenir partenaire de danse.

3.5.3.1. Étude chorégraphique *in situ* #1

Chez Katya Montaignac, en plus de réaliser une lecture de sa collection d'images, une deuxième phrase de mouvements a été réalisée à partir de trois espaces précis : le salon, la cuisine, et l'espace à l'extérieur, derrière la porte-fenêtre. Toujours en fonction de la perspective, avec une danseuse dans chaque « minisite », l'appartement pouvait se remplir de gestes, dans un seul sens presque sur une ligne droite. Plusieurs répétitions nous ont permis de créer un jeu avec les limites physiques et immobiles de l'appartement.

La consigne du jeu était la suivante : regarder fixement un point dans l'espace, sur un mur, une porte ou encore le canapé ou le bureau, sans jamais le perdre des yeux ; tourner autour, à des distances, à des vitesses différentes et à des niveaux différents (au sol, debout, à mi-hauteur...). De-là, trois phrases ont été élaborées et ajoutées les unes aux autres pour n'en former plus qu'une. Nous les avons déplacées dans tout l'appartement devant d'autres points. La consigne a ensuite évolué et les points à fixer sont devenus mobiles. Chacune à tour de rôle, nous sommes devenues le point mobile qu'une autre devait suivre. L'une tournait ainsi autour de son point fixe pendant que l'autre tentait de suivre le point qu'elle avait choisi sur sa partenaire en mouvement. Après cette étape, la consigne s'est encore développée et le regard du public, sa main, son genou, pouvaient devenir un point mobile à suivre.

3.5.3.2. Étude chorégraphique *in situ* #2

Chez Julie Châteauvert, le tableau dans lequel nous avons entièrement construit la gestuelle, à partir du contact physique entre les danseuses et un des éléments du paysage urbain, était le duo visible depuis le salon et les chambres, du côté de la ruelle longeant l'appartement. Le balcon en bois enclavé et le mur en briques de la façade qui longe la ruelle étaient les partenaires de cette danse. Les deux danseuses, chacune en possession d'un des piliers du balcon, ont réalisé une gestuelle qui s'est développée à l'unisson (*voir* p.208). Contrepoids, chutes, équilibres, déséquilibres et des lignes directes découpaient l'espace ou le soulignaient, des appuis et des lignes plus fluides accentuaient celles très géométriques de l'espace, les mains et le corps au sol ; toutes ces caractéristiques constituaient la chorégraphie de ce tableau.

L'autre duo, visible lui depuis la cuisine, était partiellement construit à partir de cette même intention. D'abord sur le balcon, les danseuses se fondaient dans le décor, englobant de leur corps la neige, le mobilier urbain, la rampe et les escaliers.

Puis, en descendant dans la ruelle, elles se confondaient cette fois avec un mur de briques, une palissade en bois, grâce à une course poursuite les menant jusque dans la rue au loin de la fenêtre.

3.5.3.3. Étude chorégraphique *in situ* #3

Dans cette étude, Katya Moutagnac et Irène Galesso avaient la balustrade et la rambarde du balcon comme partenaires. Il s'agissait d'un duo dansé à l'unisson, dansé à l'écoute du corps de l'autre, dans un rythme commun. Un duo réalisé suivant les formes, les lignes, les courbes de l'espace ; un duo qui mettait en avant, soulignait et accentuait les caractéristiques de la rampe. Les danseuses, encore une fois, se mêlaient à l'espace, comme si ce dernier n'attendait qu'elles pour parfaire ses contours, comme si le geste était fait justement pour être posé là, à ce moment-là.

Les fenêtres du balcon étaient aussi un partenaire. Je cherchais ici une manière de passer d'un côté et de l'autre, une manière de les ouvrir et de les traverser, une manière de laisser passer les corps, par le haut ou le bas, une façon de s'y coller, de s'y imbriquer, une façon d'y être prisonnière et de s'y confondre.

3.5.3.4. Étude chorégraphique *in situ* #4

Chez Paule Mackrous, les deux grandes fenêtres principales étaient notre partenaire. Dans cette étape, l'aspect visuel et les effets de surprise étaient déterminants. Je voulais trouver un moyen de créer un corps à corps entre les danseuses et les fenêtres, trouver un moyen qu'elles s'y imbriquent tout en voulant s'en échapper.

Ensuite, le jeu autour de points fixes et de points mobiles, initié dans l'étude n°1, est largement développé dans cette dernière étude. Le point fixe était cette fois la

main colée sur et au centre des deux plus grandes fenêtres, celles qui ne s'ouvriraient pas. Cette main qui était accrochée ne pouvait pas s'extraire de la surface. C'était une main-ventouse, immobile, autour de laquelle le corps, lui, était mobile.

3.6. Réception et place du public : entre déambulation et interaction

Mon parcours chorégraphique réalisé depuis 2007 dans le cadre de mes études doctorales joue avec les distances de la représentation du théâtre, au sens conventionnel du terme. Éléments essentiels de la démarche de recherche, le dispositif dans chaque étude, en plus de celle qui lui est consacrée, est élaboré à partir des appartements de façon à convoquer le plus de combinaisons, de contrastes, d'oppositions, de rencontres, d'échanges. J'ai tout d'abord voulu créer dans l'étude n°1 (le quotidien) un espace intime commun aux danseuses et au public, un espace à partager où tous seraient très proches les uns des autres de l'expérience et de la danse. Avec l'étude n°2 (l'attitude du public), le public dans l'appartement a été invité à voir la danse à travers ses fenêtres, à l'extérieur. La particularité contextuelle de l'étude n°3 (l'interaction) me permettait d'imaginer un public très mobile passant du dedans au dehors, d'un côté et de l'autre de la fenêtre à sa guise. Enfin, l'étude n°4 (le dispositif) a été envisagée autour d'un double point de vue. D'abord le public voyait la danse de l'extérieur par les fenêtres de l'appartement, puis à l'intérieur il était le témoin de la même séquence de danse.

Quant à la question de l'interaction avec le public, je l'ai abordée avec l'intention de créer un contact qui soit d'abord et avant tout un contact visuel, qui amène ensuite les danseuses à s'adresser, de vive voix, au spectateur. Il a été ensuite plus facile en lui parlant, de le guider dans les actions quotidiennes, et même dans la danse. Le plus important pour moi, en dehors de toute action potentielle du public, a été de faire sortir les danseuses de leur bulle. En ce sens, si un spectateur s'adressait à elles, il était important de lui répondre, de lui expliquer, de le guider. J'ai insisté sur

ce point depuis le début du processus. Ce genre d'intervention verbale du spectateur ne devait en aucun cas être considérée comme un trouble et une perturbation de la chorégraphie. Bien au contraire. Elle devait en faire partie et être intégrée par les danseuses à son déroulement. De la même manière, lorsqu'une danseuse sollicitait un spectateur, il devait être en mesure d'y répondre en toute simplicité.

3.6.1. Avec le public : étude chorégraphique *in situ* #1

La volonté d'offrir au public un espace dans lequel il puisse se balader et bouger, comme il l'entendait, était ici marquée par un jeu de circulation des actions et des individus entre le dedans et le dehors. J'ai ainsi souhaité que les danseuses et le public soient dispersés entre l'intérieur et l'extérieur de l'appartement. Différentes façons de circuler autour de la fenêtre ont été travaillées, à partir d'une multiplication des points de vue possibles pour le public dans l'espace. Il me semblait intéressant qu'il puisse voir la danse d'un côté ou de l'autre de la fenêtre. J'ai cherché à le faire agir et répondre en accentuant l'ouverture et la fermeture de la porte-fenêtre, en multipliant les déplacements, les regards et les actions autour de celle-ci. Afin d'inciter enfin les invités à se déplacer dans l'appartement, à passer d'un côté et de l'autre, à suivre les danseuses dans leur course, celles-ci ont déterminé quatre espaces derrière lesquels elles pouvaient se cacher.

Immergés dans la performance, les invités, dès le début de la proposition ont été davantage conviés à interagir spontanément avec les danseuses, comme tout un chacun peut le faire dans ce genre de soirée. À la manière du *théâtre invisible* d'Augusto Boal, j'ai construit à l'insu du public une situation donnée, celle de la fête, dans laquelle il était, dès son entrée dans l'appartement, impliqué. Il faisait déjà partie de la performance alors que Katya répétait et performait les gestes de son quotidien. Puis, la danse se mettait en place par surprise et de manière inattendue.

À ce stade du travail de création, je percevais déjà deux difficultés. Premièrement la situation de départ pouvait être très troublante pour les interprètes. Il y avait de notre point de vue beaucoup d'aléatoire dans ce début de présentation : à quelle fréquence le public allait-il arriver ? Comment nous, interprètes, allions-nous réagir à leurs discussions et interpellations ? En revanche lorsque la danse surgirait, au milieu des activités plus quotidiennes, ce serait certainement au tour du public d'être plus déstabilisé. Avec cette première étape, j'ai particulièrement eu le besoin de comprendre les capacités des danseuses et du public à gérer l'inattendu et la surprise ; de comprendre aussi comment le public peut devenir non pas uniquement un membre de l'audience qui regarde, mais un spectateur que l'on considère, que l'on voit, qui est aussi regardé, et qui n'agit pas seulement par sa pensée.

3.6.2. Le public dedans : étude chorégraphique *in situ* #2

L'étude n°2 a été conçue de manière à ce que le public se déplace à l'intérieur de l'appartement, de fenêtres en fenêtres, afin qu'il puisse voir la danse et les actions se déroulant à l'extérieur. L'intention était de transformer l'espace de représentation en un espace dans lequel le public puisse se fabriquer son propre parcours. Nicolas Bourriaud (2001) oppose justement la manière dont le public circule et agit dans un musée à la manière dont le public n'est pas en mesure d'agir dans un théâtre. Dans un musée, le public n'est pas plongé dans le noir, il se déplace et ne voit pas tout de la même place. Il n'est pas non plus tenu au silence le temps de la visite et n'est pas obligé d'en attendre la fin pour s'exprimer sur ce qu'il voit. Ainsi, le public en entrant dans l'appartement pouvait se poser consciemment ou non certaines questions : en tant que public, qu'est-ce que je peux faire, jusqu'où je peux aller, jusqu'où je m'autorise à être déconcentré de l'action ? Jusqu'où je m'autorise à discuter avec mon voisin, à me déplacer, à passer à côté de certaines actions ? Jusqu'à quel point j'admets de ne pas tout voir, tout comprendre et de devoir faire des choix ?

À leur arrivée, les invités trouvaient dans l'appartement les danseuses en train de s'habiller et de se préparer à sortir. C'était l'occasion ici de créer un premier contact qui était ensuite à maintenir tout au long de la présentation, de l'autre côté des fenêtres. Le prétexte à la rencontre, l'habillement : le public avait la possibilité d'aider à trouver un vêtement ou encore d'aider à fermer un manteau. Le jour de la présentation, et l'expérience nous l'a prouvé, bien d'autres actions ont surgi.

3.6.3. Dedans/dehors, de manière dispersée : étude chorégraphique *in situ* #3

L'agencement de l'ensemble des six propositions de 7½ à *part*. laissait place à une libre circulation du public dans l'appartement. J'ai souhaité faire de même avec l'espace du balcon. Le public était invité à y pénétrer de manière dispersée, à passer d'un côté et de l'autre, d'être dedans ou dehors. L'objectif de l'étude était de faire tomber la frontière entre les danseuses et le public, montrer qu'elle peut être franchie. Ainsi, pour cette étape du processus, le moteur du travail était l'envie d'inviter le public dans notre espace privé d'interprètes. J'ai particulièrement porté mon intention et mon attention sur les entrées et les sorties, ainsi que sur la circulation dedans/dehors/dedans qui pouvaient avoir lieu tout au long de la proposition. Je me suis intéressée à la manière dont il était possible de développer deux points de vue et deux manières de voir la danse ; le public comme spectateur du dedans, observateur d'une scène, et comme spectateur du dehors, interagissant avec les danseuses dans la même scène. Je voulais que la fenêtre constitue une limite franchissable entre le monde plutôt intimiste du balcon et le reste de l'appartement, où de nombreuses actions se déroulaient.

La convivialité de l'ensemble du projet m'a incité à recevoir, à la manière de chez Katya Montaignac, les spectateurs autour d'un verre. Je pouvais facilement imaginer des discussions. Les danseuses devaient, par exemple, s'adresser au public avec comme principale intention de lui demander un service qui devait lui faire faire

une action. Une série de questions a été élaborée à cet effet. Elles pouvaient, selon le moment, lui demander d'aller chercher un verre d'eau, une bière ou encore le produit pour nettoyer les vitres. Autant d'actions qui, dans la performance, avaient le potentiel de créer un lien entre les danseuses et le public.

3.6.4. Dedans/dehors en deux étapes : étude chorégraphique *in situ* #4

Avec l'étude n°4, j'ai pensé marquer encore davantage et nettement la notion de frontière franchissable entre un espace de représentation et un espace de réception. Ainsi, deux espaces de réception et deux manières de voir la danse ont été travaillés. D'abord, un espace d'où l'on voit et ensuite un espace d'où l'on peut voir et agir. C'est en groupe et invité par Sébastien (le compagnon de notre hôte) que le public était convié à entrer dans l'appartement. Alors qu'il croyait y entrer pour une discussion avec les artistes, qu'il croyait la performance terminée, il était en réalité invité à pénétrer dans la performance. J'ai à nouveau souhaité plonger le public dans le quotidien, bien entendu, mais à son insu. Lorsque la séquence a été dansée la deuxième fois, c'est de l'intérieur, d'un autre point de vue et en action qu'il a pu en profiter. Les danseuses accueillaient le public autour d'un verre. Il s'agissait ici tout simplement de recevoir les invités, que nous connaissions⁶⁴ pour la plupart, en initiant, une fois les formules de politesses passées, des discussions au sujet de ce qu'il venait de voir dehors. Le faire pénétrer à l'intérieur était aussi un prétexte pour lui proposer de réaliser, de vivre certaines actions ou certaines séquences de danse, vues de dehors.

⁶⁴ Et certains connaissaient le travail, ayant été invités aux précédentes études.

CHAPITRE IV

ÉTUDES DE CAS OBSERVATIONS, CONSTATS, DÉDUCTIONS

Nous l'avons vu au précédent chapitre, créer du geste et de la danse *in situ* signifie pour ma part créer des événements en fonction d'un site. *Danse à tous les étages* se réalise au regard de l'architecture, de la matière, de l'histoire, de l'usage ; de tout ce qui fabrique un appartement. Elle est donc spécifique à un site, le souligne, le ponctue et se nourrit de lui. Le site n'est alors plus un simple décor pour la danse, et la danse n'est pas là non plus pour le mettre en valeur. Le geste dansé devient un élément de construction d'un espace, dans un espace-site, grâce au rapport intime qu'il entretient avec lui. Face à cette façon de créer du geste et face à l'investissement d'espaces non destinés à accueillir de la danse contemporaine, je tente de considérer autrement, lors du processus d'élaboration, la réception du public. Les notions de distance, de lisibilité, de visibilité et de proximité entrent en jeu. De la frontalité du théâtre, d'un espace découpé entre quatre murs et sur les planches, d'un espace découpé entre une scène et une salle, je souhaite me dégager. La volonté de questionner ce rapport frontal et, par extension, l'envie, le besoin devrais-je dire, de se confronter en tant que chorégraphe à la convention du spectacle de danse contemporaine, sont pour moi de véritables sources de motivation créatrice.

Danse à tous les étages, construite dans et pour un appartement, questionne notre rapport à l'espace du théâtre, le rapport aux autres, à la scène et au public. Que faire du public ? Est-il un passant, figurant de l'œuvre malgré lui ? Doit-il voir l'œuvre d'une même place ? Peut-il y circuler ?

Je tiens alors évidemment compte du public et de sa réception de la danse, du corps, du geste et de l'individu dansant bien plus que s'il était dans un théâtre. Qu'ai-je l'intention de montrer au public et comment je veux le lui montrer ? Quelle place lui donner ? En fait, les règles habituelles du spectacle de danse contemporaine pouvant être redéfinies et la coupure entre la scène et la salle tendant à se réduire et à se transformer par le fait même d'être *in situ*, comment construire *Danse à tous les étages* ?

Ces questions me poussent à trouver une place concrète au public. Ainsi, les quatre études chorégraphiques *in situ* m'ont permis de tester, de comprendre et de questionner sa déambulation, sa circulation, sa rencontre avec les danseuses, leurs relations et leurs interactions, les actions des uns et des autres et leur participation commune dans un espace à partager. Avoir déterminé pour chaque étude un phénomène à étudier m'a permis de mieux les lier, de mieux comprendre l'influence qu'ils ont les uns sur les autres. Cela m'a aussi permis de prendre le recul nécessaire à la compréhension de l'ensemble du projet, tout en entrant dans le détail du quotidien, de l'attitude du public, de l'interaction danseuses/public, du dispositif.

À partir de ce parcours en étapes, entre les phénomènes, sont apparus trois concepts : celui de seuil, d'hétérotopie et d'indécidable. Arrivés chacun à un moment précis du processus, ils m'ont permis de préciser mes intentions, d'améliorer et de faciliter le passage entre les différentes études, et de le coordonner entre les études et la performance *Danse à tous les étages*. Ils sont, ni plus ni moins, en bout de ligne, le résultat même de ce processus.

4.1. Le quotidien

4.1.1. Le seuil

La notion de seuil est venue accroître l'imaginaire développé autour du voyeurisme et de ce que nous pouvons voir et observer au travers d'une fenêtre. Le seuil est venu renforcer le besoin de faire se rencontrer danseurs et public dans un unique espace. Il est venu accentuer ce que le lieu, l'appartement, permettait déjà d'exploiter et de détourner du dispositif du théâtre. Bernard Salignon (1996) apporte des précisions quant à la fonction et à l'image que suscite le seuil :

Il est des lieux, le seuil en est un, où toutes les figures se donnent et s'effacent, et que nous portons en nous-mêmes, hors mémoire, dans l'oubli ; des lieux qui sont à la fois rythme, temporalisation et célébration de l'articulation ; articulation qui ne se voit pas, dit Héraclite, est de plus haut règne que celle qui se voit. (p. 56)

L'articulation entre le dehors et l'intime, entre regardant et regardé, entre moi et l'autre, entre réalité et fiction sont les aspects relatifs à l'image que je me suis faite du seuil. Ces aspects ont permis, de ce fait, l'éclosion d'une autre forme de spectacle. Le seuil de la fenêtre est le garant d'une dualité, d'un espace entre-deux états, celui qui nous fait agir dans le monde public et celui qui nous fait agir dans la sphère privée. Le seuil est une dualité, un espace entre deux intentions qui, dit Salignon, « ne cesse pas de s'ouvrir, et aussi de nous faire accéder à la fermeture » (p. 56). Il me semble ainsi que jouer avec la distance qui scinde traditionnellement la scène de la salle en m'appuyant sur cette notion d'articulation, me permettrait de faire passer le public de l'éloignement qui l'isole de l'interprète à une plus grande proximité. Les quatre études chorégraphiques ont donc été d'abord abordées à partir d'un dispositif de réception atypique incluant à chaque fois, mais à des degrés différents, la notion de seuil que le public traverse. Le changement ludique de point de vue et sa multiplication, est également un des aspects sur lesquels j'ai souhaité envisager les déplacements du public autour et dans « l'objet danse ». La fenêtre, parce qu'elle est

en soi un seuil, me permet un passage symbolisé par un jeu entre un espace quotidien et un espace de fiction. Le public en la traversant peut passer d'un monde à l'autre. Mouvement d'aller-retour, le seuil se définit par son caractère indéfinissable. N'étant ni du dehors ni du dedans, c'est une limite poreuse et indécidable qui nous plonge entre deux zones qui, dissociées l'une de l'autre, perdent leur identité. Le seuil est la rencontre de l'intime et du dehors, la rencontre vers le dehors.

Un seuil en mouvement porte l'essence de l'*Aisthesis*, en contact par le jeu du montrer-cacher, c'est l'essence du passage. C'est tout ce qui vient montrer que l'homme ne vit pas dans un espace à trois dimensions, mais bien à *n* dimension, avec des entours, des respirations, des moments d'abris, des moments de calme et puis des moments de porrection, c'est-à-dire qui ne cessent de s'accomplir vers, mais qui ne rencontrent rien.
(Salignon, 1996, p. 64)

4.1.2. Étude chorégraphique *in situ* #1

Rappelons ici le premier dispositif : la volonté d'offrir au public un espace dans lequel il pouvait être concrètement confronté à l'expérience de la danse, un espace qui lui ferait expérimenter sa rencontre avec les danseuses de manière inattendue et imprévue, a transformé l'appartement en un lieu où se mêlaient dans le quotidien un espace de représentation et un espace de réception. Investi comme lieu unique, l'appartement multiplie ses fonctions. Du quotidien est apparue la danse, de la danse se sont développés les déplacements, des déplacements ont surgi des actions quotidiennes. Construite autour d'un glissement perpétuel entre un geste quotidien et un geste dansé, et vice versa, la structure de l'étude s'est déployée selon une dynamique et un rythme qui mélangeaient la réception à la représentation. Le spectateur était donc invité à assister à l'étude depuis une même posture ; il était dans la performance, il la colorait, la dynamisait, en créait les contours et les impulsions.

4.1.3. Le déroulement de l'étude

Plongés sans le savoir dans la performance, où le mouvement quotidien d'un début de soirée est orchestré par les habitudes de notre hôte, les invités se sont laissés surprendre par la danse inattendue de Katya Montaiganc. Irène Galesso et moi-même étions également présentes dans l'appartement, ou plus précisément sur le balcon de l'autre côté de la porte-fenêtre. Nous discussions, nous nous présentions, nous interagissions. Au moment où Katya déposait son gâteau dans le four (la cuisson de celui-ci détermine la durée de la performance), commençaient les premiers mouvements de danse. Katya dansait d'abord dans le salon, Irène et moi sur le balcon. Les invités, dispersés dans tout l'appartement, voyaient de là où ils étaient la phrase tirée de la collection d'images. Ensuite, chacune dans un espace, Irène derrière la fenêtre (entrouverte, permettant le passage), moi dans la cuisine et Katya toujours dans le salon, nous débutions la phrase des points fixes et des points mobiles. Des regards se croisaient, des sourires s'échangeaient, des objets circulaient entre nous et le public. La partie suivante était consacrée très spécifiquement à l'utilisation de la porte-fenêtre. Irène et Katya à l'extérieur ont transformé le lavage d'une vitre en un jeu chorégraphié où, là encore, des sourires et des regards s'échangeaient, mais cette fois au travers de la fenêtre. Le public resté sur la terrasse voyait en quelque sorte l'envers du décor. Enfin, la dernière partie se voulait plus dynamique. Elle était construite comme un jeu de cache-cache (*voir p. 209*) entre l'intérieur et l'extérieur, comme une course poursuite entre les danseuses se cachant et le public. Lorsque la sonnette du four sonnait, Katya sortait de sa cachette, Irène courait dans la salle de bain pour prendre une douche. J'enfilais quant à moi mes chaussures. De la même manière qu'au début, la performance ne s'est pas vraiment terminée (il n'y a pas eu de salut) mais se prolongeait au rythme d'une soirée de dépendaison de crémaillère.

À partir d'une lecture détaillée de l'étude⁶⁵, j'ai pu constater les différentes attitudes du public selon trois types d'action. D'abord celles qu'il pense être du quotidien, réalisées à son insu, puis celles qui sont vraiment du quotidien mais définies comme étant de la performance et enfin celles chorégraphiées.

4.1.4. Les actions quotidiennes, les effets produits⁶⁶

4.1.4.1. Actions vécues à l'insu des invités

Plonger le public dans une situation, celle d'une soirée de dépendaison de crémaillère, me semblait être un moyen idéal pour entrer plus directement et plus concrètement dans le contexte quotidien, familial et vivant d'un appartement. Pensant cette situation favorable aux échanges, à la rencontre et au partage, j'ai particulièrement insisté sur l'idée d'impliquer le public à notre scénario sans qu'il ne le sache. Ceci, bien entendu, vient marquer mon désir de le surprendre au moment où la danse surgit. L'accueil des invités et la mise en place des derniers préparatifs, nous l'avons vu, sont un prétexte, mais tout de même inspirés par notre hôte, à faire entrer le public dans la performance. D'ailleurs, selon Nicolas Bourriaud (2001) l'art serait passé de l'*in situ* à l'*in socius* ; Patrice Loubier ajoutant (2001) : « L'avoir-lieu contemporain de l'art implique donc surtout, quel que soit par ailleurs l'endroit où l'œuvre se présente, de la faire se produire comme contexte ou circonstance [...] L'ancrage de l'art au réel serait donc passé du *site* à la *situation*. » (p. 20).

⁶⁵ Que permettent le quotidien et son geste au niveau de l'interaction entre public et danseuses ? Combien renferment-ils de doute et de surprise, d'inattendu, dans un contexte de présentation ? Comment le public réagit-il à ce geste ? Quel degré d'ambiguïté provoque le quotidien ? Quels sont les effets de doute ? Y a-t-il implication, échange, partage ? Quel est le rapport à l'observation, à la contemplation du public entre une action quotidienne exécutée comme telle et une action plus chorégraphiée ? Ces questions sont devenues les principaux thèmes me servant à élaborer la grille de lecture utilisée pour l'analyse thématique.

⁶⁶ Un certain nombre de commentaires liés aux impressions vécues du public ont été répertoriés auprès de ce dernier lors de discussions informelles après chaque étude chorégraphique.

Pour Augusto Boal, la représentation des pièces de théâtre ne devait plus être faite dans des lieux aux règles conditionnées et réductrices, mais elle devait au contraire s'inventer, à chaque fois sur les lieux mêmes de différentes activités quotidiennes et à partir de situations concrètes. Le lieu théâtral habituel était aboli. *Le théâtre invisible* de Boal se tenait sur des places, des quais de gare, dans des supermarchés. Le metteur en scène allait ainsi provoquer incognito des événements révélateurs dans des lieux publics ou dans la rue, en ayant moins le souci de la perfection, que celui de l'intervention de chacun comme acteur. Une dispute actée dans un bus entre deux personnes pouvait provoquer l'intervention d'une troisième personne, d'une quatrième, voire du groupe d'individus en entier, passants et voyageurs présents à cet instant. Augusto Boal refusait l'oppression du théâtre comme forme qui enfermait le spectateur. Son théâtre était un théâtre de l'action, et qui était fait dans l'action. Bien entendu, ce que je propose dans mes interventions n'est en aucune façon une manière d'exprimer une quelconque motivation politique, telle qu'a pu la revendiquer Boal en faisant vivre au public des situations qui lui faisait non pas interpréter la réalité mais la transformer. J'estime tout au plus m'engager à faire se déplacer la danse contemporaine à l'extérieur des institutions, vers tous et chacun⁶⁷. De fait, puisque l'un des buts de l'étude n°1 était de créer un espace commun aux danseuses et au public, de confondre réalité et fiction, de mêler espace de représentation et espace de réception, et d'embarquer le public dans une performance écrite mais où tout peut arriver, j'ai choisi de développer une situation de départ sans qu'il ne le sache.

⁶⁷ Pouvoir me déplacer vers un public qui lui, pour toutes sortes de raisons dont des raisons économiques et sociales, ne peut se rendre au théâtre est ce qui me motive depuis quelques années. Par le fait qu'elle puisse se faire partout, au détour d'une rue, d'un parc ou d'un jardin, la danse *in situ* me permet de rencontrer ce public. Ainsi l'idée d'un théâtre populaire accessible à tous et pour tous m'insuffle l'idée de me déplacer de site en site, à travers des espaces publics et privés de Paris à Montréal. C'est à travers les démarches de Maurice Pottecher, Romain Rolland et de Firmin Gémier, pour qui l'accessibilité du théâtre signifie, faire sortir le théâtre de Paris et redéfinir son répertoire, que je retrouve cet intérêt pour la démocratisation du théâtre.

L'inattendu et la surprise de la danse ont cependant été rattrapés par le doute et l'incertitude du public. Ainsi, la frontière entre le quotidien de l'appartement et les moments de danse, volontairement brouillée, a parfois laissé les invités perplexes. Ils n'ont pas toujours su comment gérer la place qu'il leur était laissé, ne sachant comment recevoir cette responsabilité. C'est pourtant bien en cela que réside l'intérêt du théâtre de Boal : créer du doute et ne pas donner de certitude. Le metteur en scène estime en effet plus pertinent que la certitude vienne après le doute, l'inverse étant inutile aux prises de conscience et à la transformation de la réalité que le public doit effectuer après avoir vécu une action du théâtre invisible.

4.1.4.2. Actions partagées

Les invités, très impliqués dans la situation de départ, ont senti un changement un peu trop radical entre les actions réalisées à leur insu et celles effectuées pendant les moments plus chorégraphiés. Le public avait visiblement des attentes auxquelles nous n'avons pas répondu. Ceci a certainement accentué les effets de doute qu'il a pu ressentir. Ce doute n'est pas dû à l'absence de frontalité à proprement parler, mais plutôt à notre incapacité, comme danseuses, à apprivoiser la proximité avec le public dans un espace partagé. Nous avons très vite perdu le contact avec les invités, en dehors des quelques échanges de regards, de sourires ou d'objets.

La partie consacrée au nettoyage de la porte-fenêtre n'a, à aucun moment, suscité d'échange en particulier. Elle a été exécutée sans considérer le public comme faisant partie de la performance, mouvement après mouvement, comme une tâche (quotidienne) sans intérêt, sans couleur ni relief. Les rares moments où un invité a tenté une approche, par un mot, une question, un geste au travers de la vitre, elle était évitée, ignorée, détournée. Peut-être moins expressives que si elles avaient été sur scène, les danseuses étaient extrêmement concentrées pour ne pas perdre le fil conducteur de cette séquence. Elles n'écoutaient pas, ne partageaient pas. Aucune

place n'était laissée à l'imprévu, à l'improvisation, au jeu qui aurait pu s'installer. Les gestes quotidiens étaient exécutés exactement comme il en avait été décidé. Les sourires et les signes que Katya semblait adresser à quelqu'un derrière la fenêtre, étaient prévus et calculés. L'étude n°1 s'est divisée en deux étapes à l'extrême opposé. Dans la première, le public était trop impliqué à l'action, et sans transition il s'est retrouvé à nouveau dans la deuxième mis à distance. Il ne savait plus si l'intention était de l'intégrer ou non à la performance. Tout devenait trop confus et ambiguë. Je reste pourtant convaincue que ce genre d'actions réalisées à partir de gestes quotidiens pourrait être favorable aux échanges et à l'interaction. Le public pourrait être davantage sollicité, invité par exemple à exécuter certains des gestes. Mais force est de constater que cela n'a pas fonctionné comme nous l'avions imaginé.

4.1.5. Le geste quotidien chorégraphié

Les moments où le quotidien était le plus chorégraphié venaient parfois tempérer l'incertitude, le doute, l'appréhension, la perplexité ressentis. Mais ils rendaient aussi plus difficile encore la connexion entre le public et les danseuses. Le rapport à notre capacité d'observation est venu supplanter, du côté du public comme des danseuses, l'effet de rapprochement initié par les discussions, les échanges de sourires, de regards et d'objets. Une distance plus rassurante s'est donc installée et les habitudes liées à la frontalité dessinaient dans l'espace de l'appartement des surfaces destinées à la danse et des surfaces destinées à l'observation. J'ai constaté une grande aptitude de la part des danseuses à s'immerger dans leur rôle, qui d'habitude les pousse à considérer le public non pas comme une somme d'individualités propres mais plutôt comme un tout. S'enfermant dans ce qu'elles avaient à faire et dans la chorégraphie, c'est avec beaucoup d'embarras qu'elles se confrontaient aux déplacements du public et à leurs interpellations et comportements. Elles jugeaient, à ce titre, non adaptées à la situation les circulations aléatoires et la concentration flottante du public. Nous avions, à dire vrai, imaginé provoquer chez lui certaines

façons de circuler dans l'appartement liées à nos propres déplacements et certaines actions directement liées aux nôtres, mais pas nécessairement de le laisser aller comme bon lui semblait. Dans *Maison à habiter*, je regrettais le manque de circulation et d'initiatives du public, dû à la situation trop abstraite et au contexte général favorable à rétablir la disposition traditionnelle entre danseurs et public. Alors, pour cette première étape de processus, j'ai insisté sur une situation qui me semblait favorable aux actions et aux initiatives du public. Restant cependant aléatoire, le public s'est adapté comme il le pouvait à cette situation. Bien que certains invités soient restés très distants et extrêmement concentrés, la majeure partie d'entre eux ont continué de jouer l'attitude de la fête, d'autres ont tenté de nous suivre, voire de jouer avec nous. Il était évident que dans ce contexte de dépendaison de crémaillères, où nous étions censées ouvrir l'espace de la représentation et recevoir le public, le faire participer et prendre position, comment ne pas avoir pensé qu'il pourrait se laisser prendre au jeu en plus de choisir sa posture. Surpris par la danse, il a adapté son humeur et ses envies à la proposition. Il a choisi, comme il le voulait bien, de s'y impliquer, de rester distant et d'observer, de continuer à discuter sans prêter une grande attention à la performance. Il a en ce sens, me semble-t-il, bien répondu à mes attentes. Je voulais qu'il se sente libre de circuler, qu'il choisisse ce qu'il voulait voir et la manière dont il voulait le voir. Mais je souhaitais aussi qu'il intervienne et qu'il agisse au même titre que les danseuses. Or, étions-nous prêtes à accepter toutes les propositions du public, toutes ces initiatives, et jusqu'à quel point ? Et, comme artiste-chorégraphe, qu'est-ce que j'attendais de ce public ? Enfin, bien qu'orientées, peut-on programmer toutes les réactions de celui-ci ? La réponse est bien évidemment non.

4.1.6. L'hétérotopie

Ma rencontre avec le concept d'hétérotopie s'est concrétisée à partir de la recherche gestuelle de la première étude, englobant avec elle l'exploration de l'espace domestique comme lieu possible d'interactions et de rencontres entre danseuses et public. Telle que spécifiée dans le chapitre III, la gestuelle de l'étude n°1 s'est incarnée à partir d'un mélange d'actions ordinaires, puisées dans le quotidien de l'appartement, et à partir de mouvements plus chorégraphiés, inspirés de la structure architecturale même de l'espace. Je les ai mélangés, les ai échangés pour créer une fiction ponctuée de réel et une réalité ponctuée de fiction. La fenêtre, nous l'avons vu, seuil par excellence, m'a permis de jouer avec la charnière, point de jonction, entre un espace réel et un espace de fiction. Cette frontière est devenue ainsi une limite entre intime et public, puis s'est transformée en une dualité plus complexe, celle du réel et de l'imaginaire. Le public voyeur de ce qui lui est d'habitude inaccessible a été plongé dans le vécu d'un quotidien fictif, réaliste et absurde. Je me suis ainsi retrouvée aux portes d'un espace hétérotopique, d'un lieu où l'utopie s'incarne pour devenir réalité.

Parvenir à développer un dispositif clair dans lequel les danseurs et le public puissent trouver leur place, seuls et ensembles, me semble s'incarner dans un espace hétérotopique, un espace définitivement autre, un lieu avec d'autres règles et d'autres fonctions. Véronique Albert (2006) nous dit s'inspirer de la pensée de Michel Foucault non pas pour créer des hétérotopies mais pour imaginer des espaces traversés par des gestes qui leur fassent dépasser leurs propres seuils. Pour ma part, j'espère aller plus loin dans ma recherche et dans ma création et, pour reprendre les mots du philosophe, je tente de créer « un lieu réel et effectif », un lieu qui serait une « sorte de contre-emplacement », où « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (p. 755-756). Il s'agit, dans mon cas, de l'espace domestique, de l'espace du théâtre

avec la scène, espace de représentation, et la salle, espace de réception, qui tendent à ne faire qu'un, à s'imbriquer l'un dans l'autre, à fusionner.

4.2. Une attitude du public

4.2.1. Étude chorégraphique *in situ* #2

L'appartement m'a cette fois inspiré un espace de réception prêt à recevoir le public, l'espace de représentation étant l'espace extérieur, de l'autre côté des fenêtres. À l'intérieur donc, le public est invité à se déplacer de fenêtres en fenêtres, où trois points de vue, clairement définis, dévoilent trois duos, trois scènes, trois tableaux. Cette limite, assumée comme telle, en plus de la multiplication de points de vue (trois scènes pour sept fenêtres) était censée favoriser la circulation et la déambulation du public dans l'appartement. Le public *a priori* installé dans une position de spectateur traditionnel, face à la danse, observait de loin et au-delà du quatrième mur. Présenté et utilisé comme une coupure claire entre les deux espaces, ce seuil semblait infranchissable. La frontière séparant ainsi l'espace d'où l'on voit, de l'espace d'où l'on joue, n'était plus ici conçue comme une coupure imaginaire, mais bien comme une frontière physique qui délimitait l'extérieur de l'intérieur de l'appartement.

La déambulation du public, attitude que je tente ici de développer, marque certaines différences majeures d'avec la position que nous adoptons en tant que spectateur dans un théâtre. Le début de la performance n'est pas marqué par l'extinction des lumières de la salle, ni par celles qui éclairent la scène. La coupure entre représentation et réception est très nette. Mais, si nous reprenons les remarques de Bernard Dort (1995, 1998), l'extinction des lumières dans la salle, donne à la scène toute sa valeur illusionniste, et fait passer le public assis sur son siège d'un monde à l'autre de manière factice et convenue. Nous comprenons donc que de supprimer ces fameuses lumières apporte une autre perspective à la posture du spectateur. Dans l'appartement, pas de siège non plus sur lequel le spectateur restait

immobile ; pas de silence obligatoire, le bruit des discussions et des interactions entre spectateurs, les questions, les étonnements, faisaient partie de la proposition.

4.2.2. Le déroulement de l'étude

Le public était accueilli dans l'appartement par trois des danseuses qui se préparaient à sortir. Elles profitaient de ce moment-là pour s'adresser à lui et lui demander, par exemple, de l'aide pour fermer un manteau. Le public ne sachant pas que la performance se jouait dehors, en s'habillant à l'intérieur, puis en sortant dehors, les danseuses l'amenaient à les suivre et ainsi à voir la danse de l'autre côté des fenêtres. Chacune des scènes duraient environ une dizaine de minutes et étaient reprises trois fois. La performance était ainsi construite de manière à ce que le public puisse voir le plus de scénarios possible en suivant un tableau après l'autre.

Depuis les fenêtres de la cuisine, Irène Galesso et Katya Montaignac partaient du balcon pour ensuite se rendre le plus loin possible de l'autre côté, dans la rue, à l'opposé de l'appartement et perpendiculaire à la ruelle. Depuis celles du débarras, de la chambre et du salon, Sandrine Heyrault et moi, nous nous engagions dans une poursuite qui nous menait jusqu'à la rue Laurier. Julie Châteauvert et Amandine Guilbert se rencontraient, quant à elles, rue Laurier. Ce dernier point de vue offrait une vision assez large de l'endroit investi. Depuis l'intérieur, le public vivait à distance l'activité de la rue Laurier et les interactions qui se créaient avec le passant ; spectateur inattendu. La fin de l'étude était marquée par le retour des danseuses dans l'appartement. Ensuite, sans véritable coupure et de la même manière qu'au début, sans effet artificiel et sans applaudissement, la performance se poursuivait par un 5 à 7, le samedi, et le dimanche par un goûter avec le public.

4.2.3. La circulation du public, les déplacements

L'organisation des déplacements s'est faite de façon plutôt spontanée. Le public a joué le jeu du parcours. Il s'est amusé à inventer et à construire son itinéraire, comme une ballade qui en bout de ligne a aussi fait partie de la chorégraphie. Les déplacements, les croisements, les passages, l'arrêt devant les fenêtres et les tableaux, leur durée n'étaient pas systématiques et toujours différents selon les personnes. Au nombre d'invités était égal le nombre de scénarios. Ces mouvements apportaient ainsi à l'ensemble une couleur particulière.

Le roulement et le passage entre les tableaux ont été d'une grande fluidité. Le public a bien géré le partage de l'espace. Cette circulation a d'ailleurs ouvert la voix à une connivence toute particulière entre les spectateurs. Ces derniers seuls dans l'appartement, la circulation et les déplacements aidant, l'ambiance quotidienne et finalement intime (il y avait environ une dizaine de personnes pour chaque présentation) a favorisé les discussions, les commentaires sur ce que le public était en train de voir et de vivre, les échanges d'impressions ; comme, par exemple, ce qui était le plus intéressant à voir et depuis quelle fenêtre.

L'intérêt pour moi ici, nous l'aurons compris, était de proposer au public un espace dans lequel il puisse être libre de circuler, un espace dans lequel il puisse choisir les scènes qu'il voulait voir, et enfin, qu'il puisse aussi décider du temps nécessaire à passer devant les tableaux. L'impatience de découvrir toutes les séquences de danse, et l'envie de tout voir, l'ont parfois fait aller plus vite que nécessaire d'une pièce à l'autre. Les trois scènes se passant en même temps, il était souvent frustré d'imaginer une action du côté de la cuisine, alors que lui-même était dans le salon. En même temps, il ne voulait rien manquer des trois tableaux et souhaitait en suivre l'histoire de bout en bout, avec un début, un milieu et une fin.

Aucun des spectateurs n'est resté dix minutes devant la même scène. Le plaisir de bouger et de pouvoir suivre plusieurs actions l'a fait se déplacer, de manière plus ou moins hâtive. Certains ont fait le choix de prendre tout de même le temps de s'arrêter devant chaque fenêtre, mais jamais plus de cinq minutes. Ceux-ci ont ensuite choisi de faire à nouveau le tour des fenêtres dans le sens inverse pour tenter de reprendre la scène là où il l'avait arrêtée. D'autres ont repris le tour comme il l'avait commencé. D'autres encore, après avoir évolué de façon méthodique, ont préféré se déplacer au hasard par la suite. Tandis qu'une partie des spectateurs s'est immédiatement lancée au hasard en se déplaçant tranquillement entre les fenêtres, l'autre moitié a tenté de le faire le plus vite possible. Enfin, pour chaque présentation, une personne s'est aventurée à l'extérieur et a franchi le seuil ; du côté de la rue Laurier, le premier soir, et sur le balcon arrière côté cuisine, le dimanche après-midi. La première s'est déplacée tout autour de l'appartement pour traverser les trois tableaux, la seconde a pu assister depuis le balcon à deux tableaux, celui de la ruelle et celui de la cuisine.

Peu importe la méthode choisie, le public ne pouvait jamais être certain d'avoir tout vu ; ce qui est probablement le cas d'ailleurs. C'est exactement l'impression que je souhaitais éveiller chez lui : qu'il soit capable de ne pas tout voir de la danse, de ne pas suivre une action de manière chronologique, qu'il s'imagine celle qu'il ne voit pas, qu'il puisse développer une histoire à partir des morceaux de tableaux vus. Pour finir, le public a apprécié voir à différents niveaux visuels les interprètes et les chorégraphies. À titre d'exemple, prenons le duo (côté cuisine) d'Irène Galesso et de Katya Montagnac. À mesure qu'avancait la danse, les interprètes s'éloignaient à une distance qui obligeait le public à reconsidérer la perspective globale de ce qu'il avait sous les yeux, l'espace n'étant plus en trois dimensions, mais construit en de multiples dimensions. Le spectateur était même parfois obligé de se coller à la fenêtre pour observer, épier, espionner, l'action qui se passait au loin.

Aussi, la distance et la coupure physique entre lui et les danseuses, l'ont d'abord rassuré, mais surtout l'ont autorisé de son côté à inventer et à interpréter. Aucune peur de gêner les danseuses ne l'a perturbé. Peu importe son comportement, les déplacements, les discussions, la danse à l'extérieur continuaient sans lui. Pas de risque de gêner le cours de la chorégraphie non plus, les interprètes étant de l'autre côté du mur. Il était donc entièrement responsable de ce qu'il voyait et de la manière dont il le voyait. Une question m'interpelle cependant : si le mur était tout à coup tombé, y aurait-il eu silence, malaise, trouble d'être en contact plus direct avec la danse ? Le public aurait-il gardé cette liberté ?

L'exemple du duo de la rue Laurier a révélé ce trouble. S'agissant davantage d'un scénario destiné à montrer des objets de la vie quotidienne de l'appartement, détournés et utilisés dans un contexte inusité, les locataires se sont amusées à transférer des objets de leur espace intime à la rue Laurier : une échelle, une table, des chaises, des tasses et du thé. Les entrées et les sorties de Julie Châteauvert, chez elle, ont créé une dimension qui aurait pu permettre de développer un lien plus concret avec le public. Or, lorsqu'elle entrait chez elle, Julie s'adressait au public de manière tout à fait spontanée. Et c'est précisément à cet instant que se créait le malaise. Désorienté, il ne savait pas comment gérer l'interaction qui le poussait à répondre et à produire du sens vis-à-vis de la situation. Doit-il seulement répondre à la question ? Sa réponse sera-t-elle pertinente ? De nombreuses raisons, liées au fait de bien ou mal faire, obstruent la spontanéité qui l'accompagne depuis le début de l'étude. Le public a été tout à coup dérangé dans son espace, devenu très intime. Exactement comme le public qui, dans un théâtre, devient mal à l'aise lorsque les interprètes s'approchent de lui, mal à l'aise de devoir agir devant les autres membres du public, mal à l'aise d'être manipulé ou d'avoir l'air ridicule. Comment devrais-je alors l'inciter à retrouver, où plutôt à trouver, une liberté qui le fasse se sentir pleinement à sa place ?

Seule étape se jouant aussi dehors, j'ai pu constater ici l'effet produit sur un public de passants imprévus, à qui d'ailleurs n'était pas vraiment destinée la performance. Les quelques instants de contact avec lui ne sont donc pas nécessairement provoqués, mais attendus. J'espérais en effet que le public à l'intérieur de l'appartement soit témoin de ces échanges. J'ai pu noter trois types de réactions. Tout d'abord, et comme bien souvent, une partie ignorait, ou plutôt ne voyait pas, la situation burlesque autour de l'arbre. Les plus curieux en revanche se retournaient dans leur marche, la stoppaient, observaient un instant ; parfois demandaient même à Amandine ou Julie pourquoi boire un thé sur le trottoir ou grimper à une échelle pour parler avec son amie dans l'arbre. Ils reprenaient ensuite leur route amusés de ce qu'ils avaient vu. Enfin, lors des répétitions, deux commerçants fortement contrariés par notre présence sur le trottoir, pas très loin de leur boutique, nous ont incité, de manière peu courtoise, à changer d'espace, et même de centre d'intérêt. À l'extérieur, *les actions artistiques urbaines*, comme nous l'avons vu dans le chapitre II (voir p. 61) prennent en considération le passant, l'habitant, l'usager de la ville, puisque faisant partie du contexte global dans lequel l'action est construite. Cependant, l'artiste doit faire face à de nombreuses réactions qui varient selon les individualités rencontrées : l'indifférence, l'incompréhension, la colère, l'indignation, la gêne, la timidité, la surprise, la curiosité, la participation, la témérité, la surenchère, l'accaparement⁶⁸. Il me semble que ces réactions sont toutes à intégrer, sont toutes à considérer comme faisant partie de la performance ou de l'action. Tout comme elles devraient être prises en compte dans *Danse à tous les étages*. Or, sommes-nous en mesure, artistes/chorégraphes, d'accepter l'indifférence comme réponse à l'une de nos propositions d'action ? N'avons-nous pas en secret le désir que tout le monde, public averti, passants, amateurs, soit accaparé par le magnétisme et le pouvoir se dégageant de nos gestes et notre discours ?

⁶⁸ Je me réfère ici également à mes expériences d'interprète lors d'actions réalisées par Katya Montaignac (*Danses invisibles*, 2009 ; *Corps anonymes*, 2010) dans le cadre d'O.D.N.I.

4.3. L'attitude des danseuses, la relation

4.3.1. Étude chorégraphique *in situ* #3

J'ai conservé dans ce troisième dispositif la séparation physique entre deux espaces, celui du balcon, espace des danseuses et celui du reste de l'appartement qui s'avère, dans ce cas particulier, être un espace où représentation et réception se mélangeaient déjà. En outre, j'ai tenu à créer un espace ouvert dans lequel le public puisse simplement passer d'un point de vue à l'autre, d'une situation où il se trouvait en contact plus direct avec l'interprète, à une situation où il pouvait à distance participer au jeu. Il m'importait ainsi d'ouvrir la frontière, de créer un passage, d'ouvrir une brèche dans le dispositif et de faire rentrer le public dans l'univers de la performance. Pour ce faire, j'ai bien entendu utilisé sans compter les fenêtres. Ici, le public pouvait entrer et sortir par la porte vitrée, tandis que les danseuses pouvaient le faire à travers les deux autres fenêtres, soit par le haut, soit par le bas des guillotines. L'objectif était de proposer au public plus d'une possibilité de voir, de s'impliquer et d'être impliqué dans la proposition. C'est sur ce dernier point que nous avons davantage travaillé. Les danseuses, n'ayant jamais été aussi proches du public, s'adressaient à lui encore plus directement. Elles lui demandaient par exemple de réaliser certaines actions. Elles l'invitaient, l'accompagnaient, lui proposaient. Je me suis amusée à les faire sortir de leur espace intime construit en les faisant jaillir à l'intérieur de l'appartement par le haut des guillotines. La surprise a toujours été le déclencheur de situations inattendues pour lesquelles le public devait réagir dans l'instant.

4.3.2. Le déroulement de l'étude

Au début de la présentation, les danseuses assises face à la plus grande des fenêtres, bavardaient de ce qu'elles voyaient de l'autre côté, dans l'appartement. Dans le contexte de *7½ à part.*, le public était mis en situation de manière idéale.

L'ambiance générale dans laquelle nous étions tous plongés (boire une bière, avoir des conversations, le monde à l'intérieur, la chaleur...) incitait le public à aller dehors, sur la galerie, pour entre autres fumer une cigarette. C'est donc en ce sens que j'ai travaillé la première rencontre entre danseuses et public, premier moment de la performance. La consigne était de s'adresser au public qui venait sur la galerie en lui posant des questions sur ce qu'il venait de voir dans l'appartement, en lui mettant un objet dans les mains, en lui proposant à boire, à manger, parfois même en lui disant bonjour de manière plus amicale s'il était connu des interprètes. Cette introduction était réalisée afin d'amener le public et les interprètes à un premier contact pouvant se poursuivre grâce à un jeu autour de gants de vaisselle.

Dans le deuxième moment de la performance, le détournement absurde d'objets quotidiens et le désir d'utiliser la corde à linge se sont combinés en un jeu où le public pouvait lui aussi s'impliquer : comment accrocher à la corde le plus grand nombre de gants possible ? Et qui ira le plus vite ? Le troisième moment engageait les danseuses dans une phrase gestuelle liée à l'architecture de l'espace. À l'instar de l'étude n°1, la tentation et le piège était pour les danseuses de s'enfermer dans un jeu d'interprète, de revenir à soi, en oubliant l'autre, le public. J'ai alors insisté très fortement sur la poursuite des conversations à maintenir quel que soit le moment de la chorégraphie. Les danseuses devaient, en ce sens, répondre aux interpellations du public, à ses commentaires et à ses réactions ; l'important étant d'entretenir le lien installé dès le départ, en plus de saluer les nouvelles personnes arrivant sur le balcon.

Il était aussi important de construire un contact avec le public de l'autre côté, dans l'appartement. Lorsque la chorégraphie était plus proche des fenêtres, par un signe de la main ou un sourire, le contact était créé afin d'interpeller ce spectateur. Enfin, après avoir ouvert les fenêtres par le haut, une série d'actions permettait aux danseuses de s'adresser très franchement aux personnes proches d'elles. Les spectateurs étaient, par exemple, invités sur la galerie à se faire faire un shampoing,

ou encore un massage de la tête. L'une pouvait demander d'aller lui acheter une bière (en vente dans la cuisine) ou de bien vouloir lui apporter le produit pour nettoyer les vitres, ou même un verre d'eau. Ces demandes obligeaient la personne à chercher dans la cuisine, à ouvrir les portes et les tiroirs et ainsi à agir concrètement dans l'ensemble de la proposition.

J'ai pu constater depuis le début du parcours que de passer par le quotidien et ses actions permet d'échanger et de faire se rencontrer danseurs et public. Ce dernier peut en effet entrer dans la fiction par le réel ou du moins par un réel détourné, par des actions simples qui le surprennent mais ne l'effraient pas. Avec ce dispositif, celui-ci est passé de la fiction au réel, pour finalement entrer dans la fiction. Le réel devenait le point de jonction entre deux fictions, le passage d'un monde à l'autre. Le public était alors acteur du passage, dans le passage, l'action se faisant au seuil. Une fois le contact établi, une fois passé de l'autre côté, la performance s'est poursuivie autour de différents niveaux d'actions à partager : dire bonjour, s'asseoir et discuter, partager un verre, un sourire, un regard... Le public prenait ainsi part au déroulement de la performance, autour d'actions déterminées à l'avance, mais il avait aussi la possibilité de la ponctuer d'inattendu selon ses initiatives et ses réactions.

4.3.3. Les actions préméditées

Le public en entrant dans cet appartement s'est immédiatement positionné dans la posture d'un spect-acteur, pour reprendre le terme d'Augusto Boal. Ou du moins, dans celle d'un spectateur qui verrait la danse autrement qu'à l'accoutumé et qui serait probablement sollicité différemment dans ses perceptions et dans ses habitudes. Tel qu'annoncé dans le programme, le public était préparé à vivre une expérience qui pouvait le mener à partager un espace avec une dizaine d'artistes (danseurs et chorégraphes confondus).

Plus en mesure de s'adapter aux situations d'imprévu et surtout capables de les envisager, les danseuses ont appris, depuis la première étape du processus, à non seulement penser autrement leur rapport au public, mais aussi à être aptes à multiplier leur attention pour effacer plus facilement la distance qui les séparait du public. Elles ressentaient, pour ainsi dire, beaucoup moins d'appréhension vis-à-vis du contact avec les spectateurs, et moins la peur de ses réactions qui risqueraient de troubler la performance. Plus à l'aise et prêtes à assumer leur posture, quelle que soit la situation qui se présentait, la manière dont elles s'adressaient au public, via une action quotidienne, était de surcroît beaucoup plus claire à saisir. Ces deux aspects combinés, la réaction du public face à nos interventions et nos sollicitations, a été très positive. Le degré de compréhension et le temps de réaction des interprètes et du public ont parfaitement convenu au rythme de l'étude, alors qu'elle était davantage ponctuée de situations plus improvisées.

4.3.4. Les actions improvisées

D'être interpellé plus directement, de manière plus personnelle si l'on peut dire, a fait réagir et interagir le public très simplement et avec intérêt. Nous l'avons dit, le contexte de l'étude n°3 était extrêmement favorable. Mais j'ai tout de même pu noter une nette différence entre des actions proposées au public par les danseuses, réalisées en interaction avec elles, et les actions qui auraient pu être davantage initiées par le public. Le jeu orchestré autour des gants de vaisselles jaunes, à accrocher sur la corde à linge du balcon, était un moment dans lequel le public aurait pu s'immiscer. Interrompre par exemple les personnages dans leur course pour, à son tour, chercher à suspendre un maximum de gants dans le sens de son choix, était une action possible et pour laquelle les danseuses étaient prêtes et préparées à répondre. Sur le balcon, dans un espace étroit, un espace devenu espace de représentation, le public, tout en connaissant le contexte particulier de la présentation, attendait l'aval des danseuses pour intervenir. Une limite, un seuil à ne pas franchir, entre ce qui est autorisé et ce

qui ne l'est pas, s'est dessiné, au sens propre, dans cet espace. Dès l'instant où l'action était légèrement plus centrée sur les danseuses elles-mêmes, et sur ce qu'elles étaient en train de faire, le public réaffirmait la posture de celui qui observe à distance. Il aurait sans doute été nécessaire qu'elles se tournent vers lui et lui tendent un gant, lui mettent dans les mains et lui disent : « Qu'en pensez-vous ? Qu'elle est la meilleure place pour le suspendre ? » Un seul spectateur, au cours des huit présentations, a décroché deux gants pour les suspendre un peu plus loin sur la corde. (voir p. 210).

Le public était donc prêt à agir, puisqu'ici il venait tout spécialement pour ça, mais il s'en est tenu à ce que les danseuses lui proposaient de faire. Il attendait les instructions. Cette attente marquait un léger changement du rapport habituel. Cependant, le public est resté sur la réserve. Il connaissait le contexte et savait qu'il pouvait être sollicité. Alors, logiquement, il a attendu nos sollicitations. Comment alors inciter le public à oser intervenir davantage dans ce genre d'action ? Comment lui faire comprendre, sans s'adresser à lui par la parole ou de manière trop directe, qu'il est autorisé à agir ? Comment lui expliquer que toutes ses actions et interventions sont bonnes à prendre ? Doit-on, du début à la fin d'une action, faire le premier pas et le guider de bout en bout ?

Plus que des actions, ce sont plutôt des situations qui ont été improvisées dans l'étude n°3. L'affluence des spectateurs a été le facteur d'imprévu à gérer. Le public arrivait en général assez vite sur le balcon ; cinq ou six personnes étaient donc à chaque fois accueillies, invitées à rester, à discuter de la performance et du projet dans son ensemble. Le plus difficile finalement a été de ne pas perdre le fil de l'étude ; puisqu'il y avait tout de même un canevas. Ceci a demandé plus d'attention de la part des danseuses. Elles devaient être attentives aux autres, au public, tout en gérant le temps des séquences et leur déroulement. Ceci a été d'autant plus compliqué

qu'elles ont accueilli plusieurs personnes qu'elles connaissaient. Cette situation a changé le rapport de complicité et a augmenté l'amalgame entre la réalité et la fiction.

Une belle complicité s'est justement développée avec les voisins logeant juste en face du balcon. Intrigués par ce qui était le plus visible pour eux, à savoir la partie chorégraphiée avec la balustrade et le jeu avec les gants, ils n'ont pas hésité à interpeller les danseuses pour en savoir plus sur ce qu'ils voyaient depuis presque trois jours. La première fois, la réaction des danseuses a été d'expliquer la situation et le contexte, pendant la chorégraphie du balcon. Les jours suivants, les voisins les ont salués ; ils ont même échangé les résultats d'un match de hockey que l'une des danseuses voulait connaître...

Vouloir réinventer la posture des danseurs et des chorégraphes, en donnant au public le choix de sa propre posture dans la danse, incite inévitablement à reconnaître l'improvisation, à admettre l'imprévu. L'exemple de Julie Desprairies⁶⁹ et de *Danse en accès libre*⁷⁰ montre à quel point il est impossible, dans le bon sens du terme ici, de coordonner à l'avance tous les comportements du public. Elle nous montre à quel point laisser libre cours, de manière confiante, aux imprévus peut être fructueux. Pour elle, la réussite du projet est tout d'abord liée à la mise en espace du site. La confrontation avec la Bibliothèque Publique d'Information (BPI), a été en ce sens un véritable défi. La chorégraphe pensait ne pas être en mesure de travailler pour un espace si vaste, estimant que ce genre de lieu étoufferait son écriture ; une écriture qu'elle jugeait trop peu spectaculaire pour de très grands espaces. Julie Desprairies

⁶⁹ Julie Desprairies, chorégraphe française, travaille sur la mesure du corps dans l'architecture. Toutes ses œuvres sont créées pour un site en particulier ; elle est d'ailleurs formée aux arts plastiques et à l'histoire de l'architecture.

⁷⁰ Pièce réalisée dans le cadre de la nuit blanche 2004, à la Bibliothèque Publique d'Information du centre Pompidou à Paris, France. De 21h à 2h du matin, les danseurs de la compagnie sont rejoints par douze bibliothécaires, des lecteurs et des voisins et prennent possession du site. *Danse en accès libre* est une pièce que j'ai analysée dans le cadre du master-crédation précédemment cité.

estimait, dans de telles conditions, ne pas être capable de capter son public. Il y avait trop d'éléments et, travaillant sur de petites choses, assez fragiles, elle craignait que la danse ne s'y noie. Face aux difficultés liées à l'espace démesuré de la BPI, elle a décidé, plutôt que de créer un environnement chorégraphique, de délimiter des places accueillant différents instants de danse : l'ascenseur, l'espace presse, le pictogramme « mobiles interdits », ou encore le rayonnage des livres d'art. Bien que le parcours des danseurs ait été très orchestré et même chronométré, le public, pour sa part, était libre de circuler et de déambuler dans la bibliothèque sans réellement être guidé, ni influencé par un plan. Au hasard de ses déplacements, il découvrait la danse. Le public de *Danse en libre accès* a particulièrement bien répondu aux actions des danseurs, a participé de manière étonnante et avec justesse. La circulation qui lui était proposée n'était ni construite ni envisagée avec l'intention qu'il participe au-delà de ses déplacements dans l'œuvre. Cependant, des interventions sauvages ont été réalisées par les spectateurs. Certains se sont mis à jouer au ping-pong, de manière très sérieuse, entre les tables de la bibliothèque et avec des livres en guise de raquette ; d'autres ont manipulé les chariots ; et certains même se sont allongés sur le sol ou sur le rebord d'escaliers pour en souligner la limite. Selon Julie Desprairies, toutes ces interventions imprévues auraient pu être signées par elle. La chorégraphe en tient compte, elle sait que dans un tel contexte ce genre d'actions inattendues de la part du public peuvent surgir. Mais il lui est impossible d'en prévoir la totalité, le public par sa position en est, inconsciemment, responsable.

En regard de l'expérience de *Maison à habiter* je pars du principe que le public est intimidé, qu'il ne sait pas nécessairement quoi faire et où se placer dans un dispositif qui lui présente autrement la danse contemporaine. Le refus n'est donc pas un imprévu. En revanche, les actions que le public peut faire font de la danse *in situ* une déambulation, une incertitude. Les danseurs composent et construisent, en ce sens, avec ce qui se présente à eux au moment où cela se présente, dans l'instant. Dans l'étude n°3, Katya et Irène ont su composer et improviser avec un spectateur

bien heureux de pouvoir être impliqué de la sorte. Toutes les deux debouts derrière la fenêtre principale, un spectateur de l'autre côté s'est amusé à leur faire des signes, à sauter de bas en haut, à grimper. La fenêtre étant entrouverte par le haut et le bas, il a même passé le bras en dessous pour attraper un des pieds d'Irène. Celle-ci s'est arrêtée, pour passer sa main de l'autre côté et attraper celle du spectateur. La performance de Julie Desprairies n'incitait pas à l'interaction. Le public a réagi et agi exactement à l'image de la proposition, de son côté et pour lui-même. Avec l'étude n°3, et dans l'ensemble de ma démarche, la recherche d'interactions est constituante de la performance. Nous faisons d'ores et déjà entrer le public dans l'action et la situation du projet. La prise de risque est ici d'autant plus importante puisqu'elle implique de prime abord un contact physique entre le public et les danseuses. De fait, l'essentiel n'est pas construit sur l'éventualité d'une rencontre, mais sur la relation que les danseuses et le public vont établir au moment de la présentation. Poussée par un esprit de partage et par la volonté de faire entrer dans le jeu le public, je pars du principe qu'il a à exercer une influence certaine sur et dans la performance ; il est invité à collaborer et à mobiliser sa créativité. Vivre cette expérience a permis de réinventer constamment au fil de son déroulement l'étude n°3. L'investissement du public y était essentiel, puisqu'elle a atteint sa finalité grâce à sa complicité, sa motivation, son énergie et son implication.

4.4. Le dispositif

4.4.1. L'étude chorégraphique *in situ* #4

Le dispositif mis en place pour la quatrième étude s'est construit, non pas autour d'un va et vient aléatoire entre deux espaces permettant au public de changer de point de vue pour un autre, mais autour de deux points de vue possibles, l'un devant les fenêtres à l'extérieur de l'appartement depuis la rue, l'autre depuis son intérieur. Tel que précisé dans le chapitre III page 96, la première partie de l'étude invitait le public à voir depuis l'extérieur la danse et les actions. Ensuite, convié à

entrer dans l'appartement par Sébastien, notre hôte, le public pénétrait dans l'espace sans penser que la même performance serait de nouveau présentée. C'est depuis l'intérieur qu'il lui a été donné de voir la chorégraphie, déjà vue de dehors. En entrant dans l'espace, accueilli par Paule, le public s'attendait à assister à un 5 à 7. Il s'imaginait participer à une rencontre sympathique autour d'un verre et pensait la performance terminée. Or, à l'instar de l'étude n°1, c'est à son insu qu'il entre en réalité dans la danse, comme si il entrait dans l'œuvre après en avoir traversé le cadre ; l'objectif étant de passer de la fiction au réel, puis du réel à la fiction, ou du moins de mélanger réel et fiction.

Pensée de la même manière que l'étude n°1, l'ambiance et la situation d'un début de soirée étaient placées. En revanche, le contact qu'ont eu les danseuses avec les invités était élaboré à partir des actions travaillées lors de l'étude n°3. Mon ambition était clairement de dérouter le public lorsqu'il s'y attendait le moins, pour qu'ainsi il se questionne précisément sur les impressions et les codes qui l'amènent à penser la performance terminée. Surprendre le public dans ses retranchements était un excellent moyen d'observer ses réactions dans un contexte qui clairement le met dans une posture inhabituelle.

4.4.2. Le déroulement de l'étude

Dans une atmosphère plutôt décontractée, un verre à la main, les interprètes recevaient le public en ouvrant l'espace intime de la danse qu'elles venaient de montrer une première fois (*voir* p. 211). Lorsque la danse aux fenêtres s'est installée de nouveau, à l'intérieur donc, entre les moments chorégraphiés, les allées et venues aux fenêtres, et les actions plus quotidiennes, les danseuses avaient comme consigne de ne jamais perdre le contact avec le public autour d'elles. Même pendant la danse, elles devaient jouer le jeu des discussions. J'ai, de plus, testé une autre forme de contact et de participation en entraînant le public dans un extrait de chorégraphie

réalisable par quiconque. Invité à s'asseoir sur le rebord de la fenêtre, ce sont les paroles d'une danseuse qui le guidait dans les mouvements. Enfin, la fin de la première partie de l'étude consistait à réaliser toutes ensemble une série d'actions quotidiennes devant une seule fenêtre. Ces actions interchangeables réalisées à différentes vitesses, du saccadé à l'arrêt sur image, ont été exécutées trois fois. Dans la deuxième partie, ce tableau était un prétexte à intégrer le public. Chacune des danseuses invitait un spectateur à réaliser une action à une vitesse précise. Il était ainsi désormais inséré dans le cadre du tableau.

Le public a eu de ce fait la possibilité de voir la danse d'une autre façon. Les danseuses étant principalement face aux fenêtres, il lui était tout à coup possible de voir l'autre côté du mouvement et des corps : le dos, les cheveux, la nuque... En écho à ce qui s'était dansé en avant et aux fenêtres, d'autres actions se déroulaient dans le fond de la salle à manger. À titre d'exemple, lorsque les danseuses se penchaient à la fenêtre, les bras pendant à l'extérieur, à l'intérieur, deux d'entre elles effectuaient le même mouvement, l'une sur une chaise, l'autre sur une table. Je voulais montrer par là la face cachée de la performance, l'autre côté du miroir. Montrer une chose que l'on ne peut voir qu'à condition d'entrer dans l'appartement. C'est alors tout l'espace et la danse qui s'y inscrit, qui *a posteriori* prend du volume.

4.4.3. De quelle manière le public répond t-il ?

La première partie était assez claire pour le public. Les deux postures, la sienne et celle des danseuses, nettement définies, la distinction entre l'espace de réception et l'espace de représentation était sans ambiguïté. Le public se trouvait dehors dans la rue, et en face de lui la danse aux fenêtres suivait son cours. C'est en réalité une rangée de spectateurs qui se dessinait sur le trottoir. Sans bruit et sans gêner son voisin, chacun s'est ajouté à la ligne du côté de son arrivée. Nous étions dans la rue Laurier, et pourtant le public en s'installant face à l'appartement

chuchotait en attendant le début du « spectacle ». Dès l'instant où une danseuse a allumé davantage l'appartement pour apparaître, en contre-jour, derrière l'une des trois fenêtres, les chuchotements disparaissaient et l'attention se resserrait. Bien que des actions quotidiennes marquaient tout le début de l'étude, le contrat de départ était clair. Le public venait voir une performance de danse *in situ* se déroulant aux fenêtres d'un appartement. Bien qu'il pouvait supposer l'utilisation d'actions telles que lire, manger, boire, passer le balai, il a été difficile en bout de ligne de l'étonner avec le geste quotidien pas ou moins chorégraphié. Il voulait voir du mouvement. Quand et comment surgira la danse ?

À mesure que la ligne de spectateurs grossissait, les passants et les voyageurs d'autobus (il y a un arrêt juste devant le public) étaient intrigués et très curieux de savoir qu'est-ce qui était regardé et pourquoi. Signe d'une manifestation ou de quelque chose à observer, le comportement du public, son alignement sur le trottoir, a attiré l'attention et intrigué quelques convives du restaurant d'en face. Une ou deux personnes ont même traversé la rue. Le public s'est alors amusé des réactions de ces quelques curieux. Il s'apercevait de la place (et de la forme) qu'il prenait sur le trottoir et répondait ravi aux questions : « Que se passe-t-il ? Que regardez-vous ? »⁷¹ Certains autres passants s'arrêtaient dans leur marche, s'interrogeaient sur ce que les gens regardaient, observaient à leur tour, plus ou moins longtemps, avant de reprendre finalement leur route. J'aurais aimé que les gens s'arrêtent vraiment, et qu'ils entrent dans l'appartement avec les autres. À l'inverse de l'étude n°2, c'est ici le public qui à l'extérieur provoquait la curiosité et différentes réactions des passants. Pas assez cependant pour qu'ils se sentent invités à entrer. Mais cette posture des spectateurs sur le trottoir peut m'aider à définir et à peaufiner l'invitation des passants et des curieux. Le public invité étant ici le lien permettant de tisser un vrai rapport entre l'intérieur et l'extérieur de l'appartement. Quant aux passagers des bus, ils

⁷¹ Au public de rétorquer : « C'est de la danse contemporaine, de la danse en appartement *in situ*... »

n'avaient, eux, pas le temps de saisir le contexte de cet alignement. Mais des sourires s'échangeaient.

Le passage de la rue à l'appartement a fait entrer le public dans le quotidien. En début de processus, je l'ai assez vite constaté, l'échange autour d'actions quotidiennes, qu'elles soient réalisées à l'insu du public ou non, a été on ne peut plus favorable à la rencontre entre lui et les danseuses. À travers des actions qu'il reconnaît, il est plus facilement intégré au monde de la performance. La deuxième partie de l'étude n°4 balançait ensuite le public, sans transition apparente⁷², de la réalité à la fiction de la danse, qui elle-même oscillait entre gestes quotidiens et gestes dansés ; le public était décontenancé. Bien moins évidente à cerner que celle de la première partie, le public était dans la deuxième partie, celle à l'intérieur de l'appartement, pris au dépourvu. Le contrat de départ qui était clairement identifié et identifiable, puisque basé sur l'idée d'une grande distance séparant danseuses et public, basé sur un dispositif qui ressemblait à celui du théâtre, était censé se terminer après être entré dans l'appartement. Or, sans qu'un nouveau contrat soit à nouveau établi, la performance a repris son cours. Il s'est alors interrogé sur ce qu'il était censé faire : « Dois-je me mettre à l'écart et observer ? Dois-je continuer ma conversation ? Que dois-je attendre des danseuses ? Vont-elles me faire danser ? Agir ? ». La spontanéité que le public avait en entrant dans l'appartement a été remplacée par du doute. Ce sentiment a laissé une partie des spectateurs sur la réserve. Ennuyés de ne pas saisir rapidement ce qui leur était demandé, ennuyés peut-être par l'effet de surprise qui les a empêché de se préparer à ce qu'ils allaient voir ou faire, ils ont préféré se mettre en retrait ou encore continuer leurs conversations. D'autres, assis sur les canapés, observaient visiblement amusés par la situation, lorsqu'ils en comprenaient le double point de vue, lorsqu'ils observaient ceux qui n'hésitaient pas à interagir, ou du moins, qui n'hésitaient pas à se laisser embarquer

⁷² En observant les danseuses, le public peut remarquer que les actions quotidiennes du début de l'étude tournent ici en boucle.

dans la danse et les actions. De mon point de vue, toutes les situations étaient à intégrer à la performance, et à considérer comme faisant partie des choix possibles que le public a de voir la performance. Cela donnait à l'ensemble un réalisme et malgré tout, une spontanéité qui questionne elle-même la notion poreuse de seuil entre deux postures, deux univers, entre danseuses et public, dans ce type de performance.

4.4.4. L'intimité comme seuil

L'étude n°4 est conçue à partir d'un dispositif qui jouait sur et avec la distance séparant ordinairement la salle de la scène. Dans la première partie de l'étude, une grande distance sépare danseuses et public, tandis que dans la deuxième partie ils se sont retrouvés dans l'appartement très proches, entremêlés les uns aux autres. L'on pourrait croire que la première partie met les interprètes dans une situation de représentation traditionnelle. Or, seules dans l'appartement, loin du public, elles se parlaient de choses plus ou moins reliées à la performance, se faisaient des signes (souvent à haute voix) pour se synchroniser et s'organisaient un espace très intime à l'arrière de l'appartement. Lorsque le public est entré, les danseuses ont ressenti une perte de leur intimité, comme si ce dernier rentrait chez elles, dans leur univers privé⁷³. Toutes ont éprouvé une vraie mise à nu⁷⁴. À cette distance, les gestes et l'ensemble de leurs détails étaient vus et observés par le public. Se sentant étrangement davantage en représentation, la deuxième partie a ôté toute spontanéité aux danseuses. Les attitudes, les discussions étaient plus jouées, interprétées, voire mimées. Le quatrième mur protégeait ici les danseuses du regard parfois scrutateur et

⁷³ Comme dans l'étude n°2, le public a ressenti un malaise lorsque Julie est entrée dans l'appartement. Les difficultés liées au contact entre danseuses et public semblent marquées par l'intensité de la sensation qui, chacun de notre côté, nous protège de l'autre, de l'étranger, de l'intrus. Notre espace personnel se personnifie ici dans l'appartement. En y entrant de manière impromptue, il y a rupture de l'intimité.

⁷⁴ Commentaires donnés par l'ensemble des danseuses lors de l'entretien réalisé avec chacune d'entre elles après les deux présentations de l'étude n°4.

jugeant du public. Déstabilisées par le contraste entre l'une et l'autre des parties, les danseuses n'ont su détourner à leur avantage l'arrivée du public dans ce dispositif remodelé, et créer un espace commun aux interventions de chacun dans lequel elles seraient leur guide.

Le deuxième soir, conscientes cette fois de la rupture entre la première et la deuxième partie (ce qui n'était pas le cas du public dehors puisque nouveau), les danseuses sont plus facilement et plus spontanément rentrées en contact avec le public. L'entrée de ce dernier était d'ailleurs devenue une manière de faire le lien avec ce qui se jouait dans la première partie ; une manière, en somme, de faire rentrer le quotidien dans un espace chorégraphique. Une plus grande liberté a été prise quant au déroulement de l'étude et les danseuses se sont amusées à composer avec les consignes suivantes : s'arrêter n'importe quand si la situation s'y prête et se présente, continuer les discussions, et encore plus lorsqu'elles sont liées à ce qui est en train de se faire, et liées à ce que le public a précédemment vu, improviser des jeux autour de gestes simples comme celui réalisé par Élise Hardy : prendre la veste d'un spectateur et l'utiliser comme objet d'une des actions quotidiennes. Selon elle, cette action a permis de faire participer le public sans qu'il soit pris à parti, où qu'il soit obligé de faire quelque chose.

Dans ce jeu de ruptures, entre ce jeu de postures, oscillant entre quotidien et fiction, les danseuses et le public se sentaient ballotés ; chacun à leur manière étaient en perte de repères. Bien que la rencontre ait eu lieu de manière satisfaisante, le doute dans lequel ils étaient plongés les a opposé. Le public semblait perdu parce qu'encore une fois trop immergé dans le quotidien. Les danseuses, elles, connaissant pourtant le déroulement dans son ensemble, se sont enfermées, par sécurité, dans la représentation et l'interprétation.

4.4.5. L'indécidable

Je le rappelle, créer de la danse *in situ* signifie, dans mon travail, créer de la danse en fonction d'un site et de ce qu'il représente. En investissant comme lieu de création des appartements, le quotidien devient un des aspects à traiter chorégraphiquement parlant. En outre, les actions quotidiennes ont été, nous l'avons vu, utilisées comme point de jonction entre danseuses et public. Dans l'ensemble du processus, mais en particulier dans l'étude n°4, le passage du quotidien au geste dansé a été d'une certaine façon le moyen utilisé pour les faire se rencontrer. Or, jusqu'à quel point dois-je passer de l'un à l'autre ? Jusqu'à quel point dois-je les mélanger et jouer avec la limite entre art et fiction, art et réalité ? Sachant le trouble et le doute que peut induire chez le public le passage de la danse à la fiction, je me demande de quelle manière insuffler du quotidien dans le fait chorégraphique, tout en déterminant clairement le contrat de départ entre les danseuses et le public. Ceci dit, ne faudrait-il pas songer justement au doute comme moyen de plonger le public dans un schéma de réception hors norme ? L'indécidable a comme première fonction de dissoudre la limite qui permet au public de distinguer l'art de ce qui n'en est pas. Certaines actions forment un tout avec le milieu dans lequel elles s'insèrent parfaitement jusqu'à s'y confondre. L'étude n°4 joue clairement avec cette limite. Le doute et le trouble dans lequel le public s'est retrouvé, caractéristique de l'indécidable, marque d'autant plus l'effet d'oscillation entre le quotidien de l'appartement et la danse que le public a vue depuis le trottoir.

Jacques Rancière (2004) définit l'indécidable comme étant la zone limite entre l'art et le non-art, qui du même coup en génère la fonction critique. Cet indécidable est donc, selon l'auteur, l'une des transformations majeures de l'art critique contemporain. L'art engagé, jusqu'aux années 1960, « se mêlait ainsi à la critique des mécanismes de la domination étatique et marchande » (p. 73). En détournant des images et des icônes de la publicité, cette critique prenait l'allure « d'un choc » ou

« d'une polémique ». Aujourd'hui pour Rancière, « la valeur de révélation polémique est devenue indécidable » (p. 75) et « la seule subversion restante est de jouer sur cette indécidable » (p. 76). Dans l'introduction d'un ouvrage collectif (Saint-Gelais, T. 2008) consacré à cette notion, nous trouvons la définition de Rancière comme référence à un art indécidable qui :

décrit une multiplicité de zones où s'amenuisent, voire s'effacent, les frontières entre la notion d'artiste et la notion d'objet, entre le monde de la fiction et de la réalité, le vrai et le faux, entre des positions esthétique et politique, entre l'art et le non-art. Car les œuvres ciblées, loin d'être isolées dans la production actuelle, se présentent à différents seuils de la réalité, de la vraisemblance ou de l'art, usant parfois d'effets pour nous confondre ou nous convaincre. (p. 6)

Ainsi, entre l'art et la vie, l'indécidable. « De fait, le spectateur est placé en zone de flottement... Les œuvres laissent parfois dans l'incertitude la perception que nous en avons. » (p. 8). Rancière (2004) élabore ainsi une pensée de la limite qui tente de cerner l'expérience de l'art à partir du moment où ce n'est plus de l'art.

La frontalité dont je tente de me dégager et la forme conventionnelle du spectacle de danse contemporaine que je tente de déborder m'ont obligé à repenser mon rapport à la réalité et au quotidien. À l'image des ateliers élaborés par Anna Halprin, des thèmes et des actions de prédilection structurent la composition gestuelle de mes performances *in situ*, élaborées depuis *Maison à habiter*. Dans les quatre appartements, les danseuses mangent, s'assoient, marchent, frottent, boivent, secouent, ouvrent, ferment, téléphonent, plient, lisent, écrivent... Plonger ainsi dans le quotidien de l'espace privé et le mettre en valeur par une mise en forme qui sorte enfin les danseuses et le public des sentiers battus, m'a poussé à me tourner vers une chorégraphie ancrée dans la réalité du monde qui nous entoure. Cela m'a aussi obligé à jouer avec ses contraintes, son fonctionnement, nos attentes envers elle, ses plaisirs et déplaisirs. Avec le geste quotidien, moteur de mon langage gestuel, à la façon

postmoderne, je veux amener les danseurs à travailler non seulement dans une réalité, mais davantage à partir de leur réalité. Ceci dans l'intention de les obliger et de les pousser à considérer le geste de la danse autrement qu'avec des suspensions, des chutes, des courbes, autrement qu'au travers d'une géométrie de l'espace dans l'espace, d'un vocabulaire qu'elles connaissent et maîtrisent, destiné à être réalisé sur une scène de théâtre.

Avec la création d'*audioguides*, le duo d'artistes *Audiotopie*⁷⁵ propose au public des parcours audioguidés, expériences sonores et visuelles de la ville. Le duo nous invite, munis donc d'un *audioguide*, à découvrir la ville ou un quartier à travers une ambiance sonore créée à partir du quartier investi. Les *audioguides* sont disponibles soit sur des appareils que le public peut emprunter dans des points de service, au départ de chaque parcours à l'occasion de festival et manifestations culturelles, soit par téléchargement à partir de leur site Internet.

Vincent Tiffon (2009) nous dit qu'il est impossible de déclencher une participation du public par sa seule présence dans une installation, quelle qu'elle soit. Ainsi, dans le projet *XY*, projet d'installation musicale immersive, ce sont les déplacements du public dans l'installation qui vont générer et produire du son grâce à un système de scénarios et de jeux. Tous les participants doivent revêtir une casquette sur laquelle est fixée une diode lumineuse. Est ensuite choisi par un participant ou un groupe de participants, un scénario parmi ceux proposés sur une borne interactive⁷⁶. L'étape suivante consiste à pénétrer dans une salle obscure d'environ 40 m². Une

⁷⁵ Fondé en 2008, *Audiotopie* est une coopérative d'artistes (Yannick Guéguen, Edith Normandeau, Etienne Legast et David Martin), croisant les nouveaux médias, l'architecture de paysage et la musique électroacoustique. <http://audiotopie.org/>

⁷⁶ Il existe trois types de scénarios : 1. Les scénarios *ambiophoniques*. Ils permettent par exemple au visiteur d'activer un son préalablement enregistré lorsqu'il atteint une zone spécifique. 2. Les scénarios *action/réaction*. Ici l'activité individuelle des participants a une incidence sur les sons produits. 3. Les scénarios *parcours et mémoire*. Ils nécessitent l'apprentissage de l'installation par le participant.

caméra détecte les déplacements selon un plan orthonormé d'axe X et Y. Ces informations sont ensuite interprétées par le logiciel *PureData* qui déclenche, selon le comportement de chacun des participants, des sons en temps réel diffusés sur quatre haut-parleurs.

Deux caractéristiques se dégagent de ces deux exemples. Le public peut être tantôt invité à se déplacer dans l'objet/dispositif/œuvre, créé de manière à recevoir son intervention, tantôt invité à jouer, à manipuler un objet/œuvre. D'un I-pod et/ou d'un I-phone, en passant par un instrument fabriqué, il y a dans ces deux dispositifs manipulation d'objet par le public. Manipulation qui le fait choisir, découvrir, s'impliquer. Or, lorsqu'il s'agit de danse *in situ*, élaborée avec ce qui est particulier au site investi, par quel moyen est-il envisageable de faire choisir, découvrir, impliquer le public ? Dans mon cas, dans un contexte de danse en appartement, l'action quotidienne m'a servi de support à l'interaction, à la manipulation, à l'intégration du public dans le site en question. Mon intérêt déjà fort pour le geste quotidien, et pour le quotidien en général, a ainsi pris de l'ampleur. La rencontre entre les danseuses et le public s'est cristallisée, premièrement autour de la prise de parole de la danseuse la rendant pleinement responsable de la situation, puis autour d'une invitation du public à effectuer une ou plusieurs actions quotidiennes. Cet aspect me laisse croire qu'elles sont l'unique point de rencontre possible entre danseur et public. En effet, vouloir entreprendre une métamorphose de la posture du public nécessite un objet à manipuler, une tâche très précise à effectuer, facile à comprendre, à exécuter. Or, lorsque le public est plongé dans le quotidien sans le savoir, il ne conçoit pas ou plus l'ensemble des propositions comme du geste dansé. Par conséquent, ses attentes vis-à-vis du spectacle de danse contemporaine sont brouillées. Il s'interroge, en somme, sur l'indécidable vécu dans les quatre études chorégraphiques *in situ*. Ses réactions ne m'ont pourtant pas incité à réduire le quotidien et le geste quotidien de la chorégraphie, mais avec *Danse à tous les étages* j'ai tenté cependant de parvenir à

établir du lien et du partage autrement que dans la manipulation d'objets. Nous le verrons, le quotidien y prend à ce titre une toute autre direction. Une direction menant le geste dansé vers une affirmation plus assumée tout en considérant le quotidien et l'appartenance plus que jamais comme impulsion de ce même geste.

CHAPITRE V

DANSE À TOUS LES ÉTAGES

Nous l'avons vu, dans le chapitre II de la présente thèse-création, au cours du 20^e siècle, les codes et les cadres de la création chorégraphique se sont déplacés et modifiés. En créant autrement dans ou en dehors des lieux conventionnels et institutionnels, des artistes tels que Merce Cunningham, ceux de la *Judson Church*, de la danse théâtre ou ceux encore des pratiques performatives, ont tenté de marquer une rupture esthétique puis politique avec ces derniers. Aborder ainsi la création chorégraphique développe obligatoirement chez le chorégraphe d'autres postures : celle en particulier de ne plus détenir tous les pouvoirs sur son œuvre. Le déroulement de sa mise en scène ne dépend plus uniquement de lui. L'investissement du public y est essentiel et l'œuvre atteint sa finalité par sa complicité, sa motivation, son énergie et son implication. Est initiée une manière différente d'aborder le public, de s'adresser à lui, ou encore de l'intégrer à la chorégraphie ; et cela demande parfois une très grande confiance en lui. Or, malgré ce désir de changer la façon de faire et de voir de la danse contemporaine, la forme frontale s'est finalement plutôt bien adaptée aux luttes engagées de ces chorégraphes qui, tout en s'inscrivant dans les théâtres, tentent de briser certains codes gestuels, formels et esthétiques. Merce Cunningham refuse, par exemple, l'utilisation de la musique comme support narratif, il refuse

d'ailleurs à ce titre de raconter une histoire au public. Ceux de la danse-théâtre ne nous montrent plus des danseurs mais des individus, et ceux qui ont choisi un axe plus performatif jouent avec minutie la limite entre états de corps, quotidienneté et intimité.

Si aujourd'hui il demeure encore particulièrement difficile de se détacher du dispositif frontal, de le bousculer et de le transformer, de briser la relation entre espace de réception et espace de représentation, ceci est principalement dû à la lutte ouverte entre tradition et innovation. D'aller contre, pour n'avoir d'autres choix que d'y revenir ne me semble pas être une formule à retenir. Il y a résistance, affrontement, réticence. Et l'on se retrouve avec des œuvres de danse *in situ* qui semblent déconstruire l'espace frontal du théâtre par le simple fait d'en être sorti, des projets qui semblent interroger la relation entre chorégraphes/danseurs et public mais qui, au bout du compte, ne la modifient pas en profondeur.

Rappelons-le, avec la performance *Maison à habiter*, la forme frontale et le rapport entre représentation et réception que je pensais modifier n'ont pas véritablement été bousculés ni remis en question. La plupart des propositions de danse *in situ*⁷⁷ m'apparaissent aussi s'en tenir à une forme plutôt conventionnelle, à une forme qui, loin des catégories décrites par Carpentier (2008) aboutissant elles sur la capacité du public à décider du sens du spectacle, ne mobilise que timidement le rapport au public. Soyons catégoriques. Dehors, l'impression de générer quoi qu'il en soit une autre approche de l'espace du spectacle de danse contemporaine, du geste et des corps, donne l'impression de revendiquer par cette sortie une forme différente de spectacle. Alors les chorégraphes et les danseurs se privent d'une véritable attitude revendicatrice, les poussant à provoquer le public là où il ne s'y attend pas ; se privant

⁷⁷ Je pense par exemple à la Cie Noémie Lafrance, la Cie ex Nihilo, à Dominique Boivin et à son *Transport Exceptionnel*, à Karine Ledoyen avec *Osez !*. Tous créent délibérément une scène.

d'ailleurs de se confronter à lui. Timidement, partiellement, ponctuellement, certaines propositions tentent pourtant de mêler la représentation à la réception⁷⁸.

Bien sûr, et nous le comprenons aisément, sortir du théâtre modifie notre rapport à la danse. Voir dans l'espace urbain se refléter des corps en mouvement, se juxtaposer des notions telles que le flux, le rythme de la ville, l'histoire d'un lieu, la mécanique de nos espaces publics dont font partie les passants, apportent à la danse contemporaine une ouverture sur le monde extérieur qui, tout à coup la rend plus accessible et moins élitiste⁷⁹. Mais, et sans dénigrer cette étape nécessaire, si nous voulons modifier plus en profondeur le rapport entre danseurs et public, il ne suffit pas de sortir du théâtre et de s'attendre à ce que l'attitude même des chorégraphes et des danseurs vis-à-vis des œuvres qu'ils produisent change. Pour transformer le fond de ce rapport, nous devons en transformer la forme. De la même manière qu'il est nécessaire pour les artistes du courant minimaliste, nous dit Georges Didi-Huberman (1992), de modifier le dispositif d'exposition dans son ensemble pour parvenir à sortir le spectateur des habitudes relationnelles qu'il connaît ; c'est-à-dire trouver du sens, de l'émotion, des sentiments dans le discours que le peintre expose. Or, rappelons que les minimalistes étaient désireux d'ôter de leur expression tout aspect sentimentaliste. Ainsi, si le dispositif avec lequel l'artiste s'exprime, n'est pas un tant soit peu modifié, aussi catégorique et radical que soit le discours, et je pense ici aux chorégraphes des pratiques performatives, le public de son côté l'utilise de la même manière.

Il me semble alors plus judicieux de créer avec les codes légués par la tradition ; de les accepter, pour mieux les assimiler, les adapter et ainsi proposer, à

⁷⁸ Citons ici le solo *30x30* de Paul-André Fortier, *Les Radicaux* de Julie Châteauvert, *Les précédents* de Marie Béland. Ces projets s'infiltrèrent tous dans l'espace public afin d'y rencontrer principalement un public de passants. Citons également des projets tels que *Duodityque* de Christine Quoiraud ou *Body in human space* de Willi Dorner qui invitent le public dans une marche et dans un parcours.

⁷⁹ C'est du moins ce qui est visé.

partir de cette base connue, une autre façon de les utiliser. Il n'est aucunement question avec *Danse à tous les étages* d'aller contre ce que nous connaissons, aucunement question d'élaborer une quelconque révolte contre toutes les formes de spectacles qui ne répondent pas à mes attentes vis-à-vis de la relation entre danseurs et public. Il m'apparaît plus pertinent d'élaborer un pacte qui me permet d'assumer l'utilisation de certains codes induits par la forme frontale, codes auxquels je m'adapte et avec lesquels je me plais à jouer. Base sur laquelle je m'appuie, la liaison danseur/public est ici amenée à être dépassée, à s'ouvrir, pour ainsi permettre un équilibre des jeux de pouvoir et de savoir.

La manière dont les artistes précédemment cités se sont appropriés les codes de la représentation et de la réception montre qu'il est tout à fait possible d'en jouer pour aller contre. Cependant, ces approches montrent également comment certaines données restent incontournables, inchangeables et inchangées, et font de la danse contemporaine un spectacle⁸⁰. *Danse à tous les étages* s'est ainsi construite à partir du jeu que je pouvais à mon tour inventer avec l'espace de représentation, l'espace de réception et la forme frontale qui les englobe ; du jeu que je pouvais imaginer à partir de ceux définis par Cunningham, la danse-théâtre et les pratiques performatives de la danse contemporaine. Ce postulat de départ se définit, dans la présente thèse-crédation, comme étant l'ensemble des règles du spectacle de danse contemporaine sur lesquelles se base mon jeu avec les codes de la frontalité.

⁸⁰ Démultiplication des points de vue, hasard, jeux d'espaces et multiplication des actions, des danseurs qui se racontent eux-mêmes, qui ne racontent plus une histoire au travers de personnages. Sur scène, des individus qui se montrent en toute intimité, des corps ordinaires, des états de corps, des êtres qui s'exhibent pour être soi. Alors, quoi de mieux que d'ôter à la scène ses artifices : plus de musique, plus de machinerie, plus de décor, un simple plateau ? Quoi de mieux que d'investir l'espace public, l'espace urbain, le paysage ? Et pourtant persistent le jeu d'illusion, le jeu avec la perception du public, la distance marquée entre une scène et une salle, des lumières, des costumes et des codes gestuels marqués par l'identité esthétique d'artistes/chorégraphes.

5.1. Le devenir esthétique de l'appareillage conceptuel

Sortir du dispositif frontal, avec tout ce qui le constitue, s'éloigner des règles de la représentation et de la réception, revisiter le contrat établi entre ces deux espaces pour en faire un dispositif qui tend à inclure la frontalité et à l'absorber, n'a d'intérêt, du moins à mon sens, que si l'on considère l'importance d'un contact actif entre danseurs et public. Il n'a de sens aussi que si une rencontre, un échange vivant, nécessaire à cette absorption, a lieu. Avec le dispositif de *Danse à tous les étages*, créé dans un appartement, un véritable contrat entre performeuses et public est établi. Ce contrat inclut notamment le passage du seuil (de l'appartement) favorisant l'ancrage de l'utopie spectaculaire dans la réalité du site. Avec l'hétérotopie comme incarnation de l'utopie, avec l'hétérotopie « seuil » comme incarnation du passage, est ainsi mis en lumière une forme de spectacle de danse contemporaine dont l'indécidable, tel que défini et réfléchi par Rancière (2004) demeure au centre des dynamiques relationnelles.

La création d'un dispositif pensé et construit à partir du seuil, de l'hétérotopie et de l'indécidable, laisse envisager la possibilité d'ouvrir le dispositif frontal à une autre forme de dialogue entre l'espace de réception et l'espace de représentation. Le pacte établi entre regardant et regardé, dont nous parle Michèle Fevre (1995), qui induit la présence d'un public face à une représentation et la construction du spectaculaire, est repensé. Repensé et non nié. La subtile différence demeure importante.

5.1.1. L'hétérotopie

Selon Michel Foucault (2009), le théâtre est une hétérotopie. Il fait se « succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux étrangers. » (p. 29). En ce sens, c'est ni plus ni moins une utopie qui s'incarne sur la scène, « une utopie localisée » (p. 24). La scène de théâtre est ainsi un espace destiné à incarner l'utopie, « à juxtaposer plusieurs espaces normalement incompatibles » (p.29). Ce n'est donc pas uniquement un lieu où s'invente l'illusion et d'où émerge l'utopie, puisqu'elle s'y incarne pour devenir hétérotopie. Or bon nombre d'aspects de l'hétérotopie me semblent incompatibles avec cette définition du théâtre. En effet, plusieurs autres exemples d'hétérotopies, d'« utopies situées »⁸¹ (p. 25), n'ont absolument pas besoin d'observateurs de la situation pour s'incarner pleinement. Les témoins en sont les acteurs. Ce sont les enfants, qui sur le lit des parents, s'inventent un espace, un lieu, un jeu, des règles. Une utopie, c'est donc un lieu qui n'a pas de lieu, « ce sont les emplacements sans lieu réel. [...] Des espaces qui sont fondamentalement irréels » (Foucault, 2001, p. 755).

En s'incarnant, en s'inscrivant sur la scène d'un théâtre, dans cette boîte noire supposée neutre, l'hétérotopie perdrait ainsi de son intérêt, de sa valeur et de sa capacité imaginative. La double fonction que recouvrent un grenier, un jardin ou un lit, m'incite à penser que le contexte même d'incarnation ne peut qu'ouvrir de multiples transformations, offrir une pluralité de possibilités d'inventions que le théâtre (scène et salle confondues) ne permet pas. Ces lieux de mille lieux offrent à l'imaginaire de s'inventer au cœur même de la vie, du quotidien, dans un lieu qui au départ n'était pas destiné à recevoir cet imaginaire. Avec *Danse à tous les étages* les acteurs et les témoins se confondent pour ainsi créer un espace imaginaire saupoudré de réalité. Le contexte de l'appartement devient ce grenier dans lequel s'inventent et

⁸¹ Le fond du jardin, la cabane d'enfant, le grenier, le lit des parents qui se transforment tout à coup en océan, le cimetière, l'asile, les villages du Club Méditerranée...

se créent, ce que Gaston Bachelard nomme, « des valeurs d'intimité de l'espace intérieur »⁸² (2007, p. 23).

Cinq principes de l'hétérotopie ont ainsi été dégagés du texte de Michel Foucault (2009) et sont devenus cinq principes de *Danse à tous les étages*. Premier principe : les hétérotopies sont présentes dans toutes les sociétés. « Mais à vrai dire, ces hétérotopies peuvent prendre, et prendront toujours des formes extraordinairement variées, et peut-être n'y a-t-il pas sur toute la surface du globe [...] une seule forme d'hétérotopie qui soit restée constante. » (p. 25-26). Davantage liées aux principes de la danse *in situ*, et tel que précisé dans le chapitre II (p. 47), nous comprenons ici que la forme finale de *Danse à tous les étages* a été induite par le lieu investi, et que cette dernière varie suivant l'appartement qui accueille la performance.

Deuxième principe : une hétérotopie peut tout à fait être dissoute par la société qui l'a constituée. La forme que je donne au dispositif de *Danse à tous les étages* est envisagée à partir d'un espace et d'un temps donnés. Le désir de manipuler les codes du théâtre peut se répéter, mais la forme du dispositif en lui-même, dépendant du site et des codes choisis pour l'occasion, peut se réinventer à l'infini. Il a la possibilité de prendre des formes et des couleurs aussi diverses qu'il existe de sites à investir par la danse. J'ai choisi d'insister sur le rapport frontal, sur le lien entre réception et représentation. J'ai aussi choisi d'investir un appartement et de travailler autour de ses fenêtres. Nous le comprenons, si mon intérêt avait été de manipuler les codes

⁸² Il s'agit pour Bachelard de comprendre et de se servir de ces valeurs d'intimité pour réaliser une étude phénoménologique, et non anthropologique, de la maison. En effet, selon l'auteur il ne suffit pas, pour comprendre les images liées à notre espace intérieur, de décrire la maison et son fonctionnement, « car la maison est notre coin du monde... Ainsi, en abordant les images de la maison avec le souci de ne pas rompre la solidarité de la mémoire et de l'imagination, nous pouvons espérer faire sentir toute l'élasticité psychologique d'une image qui nous émeut à des degrés de profondeur insoupçonnés » (2007, p. 24-25).

narratifs de la danse contemporaine en investissant une place publique, *Danse à tous les étages* n'aurait jamais été...

Troisième principe : « L'hétérotopie peut juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces et emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. » (Foucault, 2009, p. 29). *Danse à tous les étages* est, en somme, une juxtaposition entre un appartement et un lieu de spectacle, une performance comprenant en elle-même un espace de représentation et un espace de réception. Le besoin de construire autrement la danse en puisant la force de son discours dans l'environnement n'est pas qu'une métaphore. Cette performance s'inscrit dans la ville, entre l'espace public et privé. Juxtaposer espace domestique, lieu intime, et performance destinée à un public m'a incité à considérer l'appartement non pas comme une scène de théâtre sur laquelle le public pouvait être invité à monter, mais comme une performance dans laquelle le spectateur serait invité à pénétrer. Tout au long du processus s'est ainsi développée une approche de l'espace et une composition du dispositif permettant tout à la fois au public de se déplacer, d'assembler, de voir de loin, à travers, d'être avec les danseuses, d'être dans l'espace des danseuses, de faire, d'être impliqué, de partager, d'être vu, de s'observer, de réaliser. Ainsi, la dimension et la profondeur qu'offre l'appartement de *Danse à tous les étages* permettent de faire se rejoindre le regard du public sur la danse, la pensée des images poétiques qu'il en a, l'intimité du contact développée entre un spectateur et une danseuse, au travers notamment de leur rencontre dans ledit espace, et la déambulation autour d'actions qu'il est invité à réaliser.

Quatrième et cinquième principes : dans une hétérotopie existe une hétérochronie, c'est-à-dire une rupture avec le temps réel. Elle peut aussi s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois l'isole, la rend accessible et pénétrable. Comme une action répétée à l'infini, sans début, ni fin, *Danse à tous les étages* suspend les corps dans un temps hors du temps.

Les actions et la danse jouées en boucle⁸³ et sans arrêt à l'occasion de la Nuit blanche apportent au dispositif une sensation d'immersion totale dans la ville, l'appartement, le quotidien. Les corps s'y fondent et s'y confondent puisque étroitement liés à lui par la chorégraphie. Le temps de l'appartement et de la vie qui s'y déroule ordinairement forment alors une bulle dans laquelle il se suspend, se métamorphose et s'étire, dans laquelle une autre bulle se forme, celle du temps ordinaire d'une représentation. Il s'écartèle, se dissout, s'étend. *Danse à tous les étages* de fait s'ouvre, se ferme et parfois s'isole.

5.1.2. Le seuil

Selon Bernard Salignon (1996), le seuil symbolise la jonction entre deux espaces qui ne se concrétisent que dans le passage et qui, par conséquent, ne créeront jamais une seule et même zone. Par définition⁸⁴, le seuil est un passage, une transition où se crée un lien entre deux espaces qui *a priori* s'opposent. Il est une frontière invisible dans laquelle s'inscrit la mobilité entre deux états, deux intentions. L'espace de réception et l'espace de représentation du théâtre s'articulent dans *Danse à tous les étages* autour de cette jonction. La frontière qui y semble infranchissable, imperméable, se dissout pour laisser la place à l'ouverture et à la possibilité de rendre accessible l'un à l'autre. Selon Jacques Rancière (2008) le gouffre séparant acteur et spectateur n'est pas fait pour être comblé : « Ne pourrait-on pas inverser les termes du problème en se demandant si justement ce n'est pas la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? » (p.18). Bien au contraire, et comme le signifie Salignon, de créer un passage entre deux zones qui s'opposent et ne peuvent se rejoindre, sert de liant entre elles. Et justement, avec *Danse à tous les étages*, je confirme, marque et conserve la distance entre l'espace de représentation et l'espace

⁸³ Sept fois précisément, pendant cinq heures. Si physiquement il avait été possible de continuer encore, il n'y aurait pas eu cette limite de temps et nous aurions pu indéfiniment répéter l'action.

⁸⁴ Dictionnaire, *LE ROBERT*. (1973), Paris.

de réception en créant une zone de passage. Il ne s'agit donc pas d'abolir la distance mais bien de créer un seuil entre les deux.

Plus communément, le seuil est la frontière au-delà de laquelle s'ouvre un espace. C'est aussi la limite marquant le passage à un état, une posture, un statut différents. Ainsi en passant le seuil de l'appartement le public, qui jusqu'à présent était observateur, voit s'ouvrir devant lui les espaces imaginaires (et intérieurs), mais bien réels, de *Danse à tous les étages*. Bien entendu, en restant à l'extérieur le public peut s'inventer aussi un monde au-delà des fenêtres. Mais en y entrant, il l'expérimente, le découvre. Il peut même y trouver des points communs entre ce qu'il imaginait y trouver et ce qu'il y trouve. Et, le soir de la Nuit blanche, il a pu se laisser surprendre par les images, les actions qu'au départ il ne s'attendait pas voir. Ce soir là, par son entrée, le public du dedans a fait se rapprocher l'espace de l'intérieur, l'espace de représentation et le public du dehors, l'espace extérieur, l'espace de la réception. Celui-ci est devenu doublement intrigué. Curieux de voir tout ce qui lui est caché, l'entrée de certaines personnes éveille chez les spectateurs restés sur le trottoir un sentiment d'attente, une envie, une expectative, un désir d'être à son tour invité.

La distinction, le changement d'état qu'oppose le privé et le public est marqué par le fait d'être invité dans l'appartement, d'être invité personnellement à pénétrer dans un espace privé. Très concrètement, l'entrée de l'appartement, le devant de la porte, son seuil, me sert à séparer le monde de la rue de celui privé de l'appartement. L'imaginaire relatif à la perception que nous avons de cet espace, en contrepoint de l'espace public, se concrétise au moment de passer le seuil de la porte, de passer de dehors au dedans.

Alors que de rêveries il faudrait analyser sous cette simple mention : La Porte ! La porte, c'est tout un cosmos de l'Entr'ouvert. C'en est du moins une image princeps⁸⁵, l'origine même d'une rêverie où s'accumulent désirs et tentations, la tentation d'ouvrir l'être en son tréfonds. Le désir de conquérir tous les êtres réticents. (Bachelard, 2007, p. 200)

Dans la porte, selon le philosophe, s'incarne « un petit dieu du seuil » (p. 200), s'incarne le moment où tout bascule de l'un à l'autre, s'incarne le moment où tout s'ouvre, se ferme, nous échappe, nous protège. Mouvement d'ouverture et de fermeture, l'espace du seuil complète le temps de l'hétérotopie. Le temps réel étant suspendu, l'hétérochronie du seuil peut autant isoler que rendre pénétrable.

5.1.3. L'indécidable

Malaise dans l'esthétique de Rancière, nous dit Marie Fraser (2008), aborde un problème auquel fait face l'art contemporain ; la distinction entre l'art et les autres sphères de la réalité du monde dans lequel nous vivons. Selon Rancière (2004), il est de plus en plus difficile de circonscrire cette distinction et la perméabilité des frontières génère de l'indécidabilité. Marie Fraser prend l'exemple du collectif montréalais d'insertions urbaines SYN-⁸⁶ pour mieux définir la notion d'indécidabilité en art. Avec leur *Hypothèse d'insertion* (2002), le collectif utilise le jeu comme moyen d'infiltration, il en explore le potentiel dans des espaces urbains dépourvus de tous rapports sociaux, pour justement tenter de créer des situations de vivre ensemble. Leur dernière infiltration a été présentée à Paris, en juillet 2007, dans le cadre d'*Interstice Urbains Temporaires*⁸⁷. C'est avec une table de baby-foot qu'ils se

⁸⁵ Originale, première.

⁸⁶ L'atelier d'exploration urbaine SYN- est initié par Luc Lévesque et Jean-Francois Prost en 2000. Ils sont rejoints par Jean-Maxime Dufresne en 2002.

⁸⁷ « Ce projet de recherche-action propose de questionner l'espace urbain à travers des processus d'expérimentation architecturale et artistique menés autour des interstices urbains cartographiés dans le quartier La Chapelle (Paris, 18ème). » <http://www.inter-stices.org/blog/index.php?Le-projet>

déplacent dans le 18^e arrondissement de Paris. Le but est de développer le potentiel du jeu comme moyen d'ouvrir des intermèdes dans l'espace public urbain. Parfois, ce sont tous les habitants d'un même espace qui se retrouvent autour du baby-foot pour jouer. Sans en avoir probablement conscience, les passants et les habitants, en devenant joueurs, participent à l'œuvre ; ils en constituent une part évidente. Pour la majeure partie des joueurs, le baby-foot ne peut être autre chose qu'un baby-foot. La limite ici entre l'art et le non-art est palpable.

Les œuvres sont parfois difficiles à repérer comme telles : souvent insérées hors des salles d'exposition, voire hors des musées, elles pourront se confondre avec la signalisation urbaine et son paysage publicitaire ou chercher délibérément à se faire invisibles, à se perdre dans la nature. Entre intrusion et disparition [...] *in situ* aujourd'hui est tout ce qui joue avec le lieu, mais aussi ce qui tranche avec lui, ce qui le dénonce mais aussi ce qui s'y glisse, s'y confond, ce qui l'agrément et s'y assortit, ce qui s'y oublie.
(Lamoureux, 2001, p. 9)

En s'infiltrant dans le paysage urbain, la pratique *in situ*, joue de l'ambivalence. Plus proche que jamais du terrain que les artistes investissent, le passant croise au détour d'une rue des œuvres qui n'y paraissent pas, qui semblent se confondre au contexte de leur intervention. « Ce que semble dire ces observations, c'est au fond le mode d'être profondément ambivalent de ces œuvres : une présence qui existe obstinément tout en passant inaperçue, à la fois offerte et dérobée. » (Loubier, 2001, p. 24). Troublant, déroutant, intrigant le parcours, la promenade, le passage. « Grout note que l'intérêt de l'œuvre ne réside pas tant dans ses qualités visuelles ou plastiques, assez quelconques, que dans l'étrangeté même de sa présence au sein du site, à la fois discrète et ambiguë. » (p. 24). L'indécidabilité questionne la limite d'un art s'infiltrant dans l'espace public, dans un contexte réel, qui surprend le public dans ses habitudes quotidiennes, qui change son rapport à la ville, sa manière de la percevoir. Dérouté, surpris, « la transformation installe ici un écart forçant le

passant à revenir en arrière et à s'interroger, il doit reculer et désamorcer sa connaissance du lieu, sa familiarité » (Fraser, 1999, p. 21).

Danse à tous les étages, vue de l'extérieur au détour d'une promenade, peut surprendre de la même façon le passant. En revanche, celui qui est invité à voir la performance est davantage surpris par l'oscillation entre le quotidien et la fiction que l'on y retrouve. Le doute qui en découle chez le spectateur me permet de me servir de ce flottement pour questionner le rapport entre l'espace de réception et l'espace de représentation en insistant sur la perméabilité des frontières entre art et non-art. Il me permet aussi d'insister sur le déplacement des critères esthétiques connus et reconnus, comme étant les lois fondamentales du spectacle de danse contemporaine. Le seuil devient donc le symbole de l'art utilisant les voix de l'indécidable, d'un art dans lequel le public est plongé entre deux zones. Au bord de la rencontre, le vacillement entre danse et quotidien forme justement l'unité et la cohésion souhaitées. Ils se rejoignent lorsque le public traverse le cadre, pour s'introduire dans l'appartement. Son passage de l'extérieur à l'intérieur devient pour lui la zone charnière dans laquelle, pour un instant, se rencontrent et s'unissent fiction et réalité, représentation et réception. Cette zone par laquelle il passe du monde de la rue, bien réel, à un lieu qui n'est plus seulement un appartement, mais pas vraiment non plus un lieu de spectacle, incarne l'hétérotopie, l'espace autre.

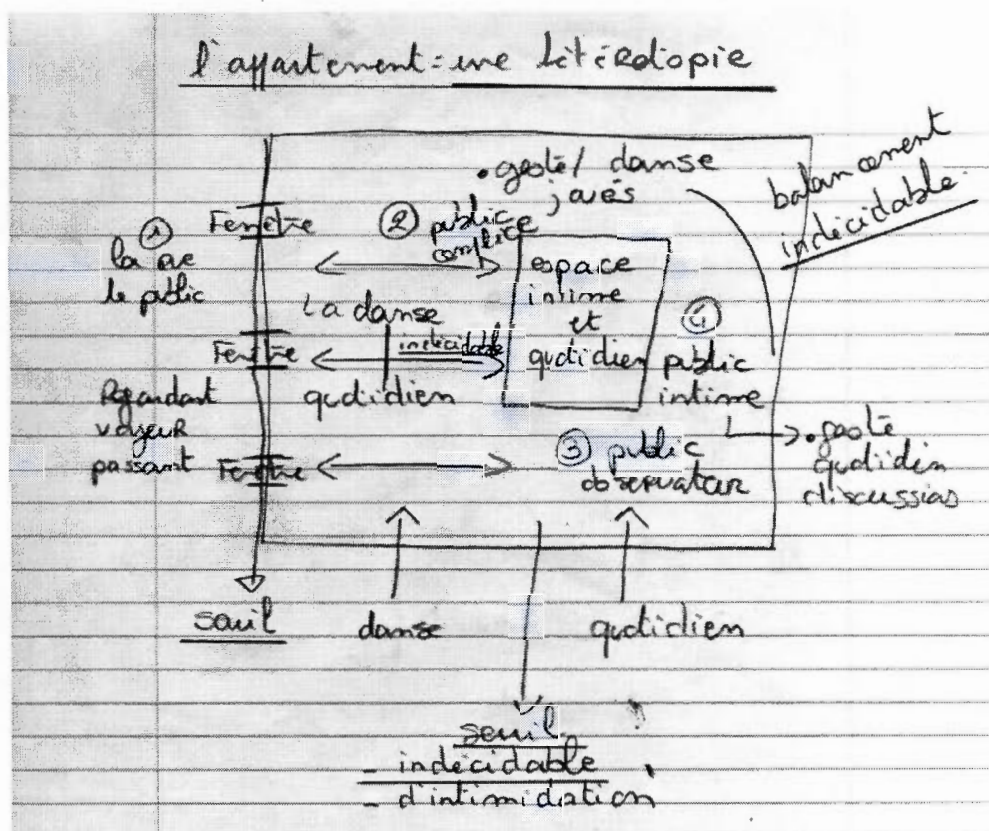


Fig. 5.1. Carnet de pratique, *Danse à tous les étages*, l'appartement

5.1.4. En d'autres mots...

Avec *Danse à tous les étages* la danse surgit aux fenêtres de deux appartements⁸⁸ de Montréal et teinte l'espace domestique d'une touche d'inattendu. Le public observe la danse depuis la rue, voit l'appartement (et son quotidien) sous un angle lui permettant de découvrir, de redécouvrir son milieu de vie. Au travers des fenêtres, par un jeu de regards, par des sourires et dans l'attitude corporelle le public est considéré. Symbolisée par des gestes passant du simple salut, d'une invitation à boire et à manger, un verre ou une assiette de fromage dans les mains, à un geste plus dansé caractérisé par l'image des danseuses l'observant au travers d'un triangle formé par leurs mains contre la vitre, il est vu et observé. Entrecoupée de moments quotidiens, la chorégraphie est suspendue hors du temps et transforme l'espace de l'appartement en un univers surréaliste. Dans un deuxième temps les danseuses, une par une, sortent dehors pour interpeller, parler, approcher le public et l'inviter à entrer à l'intérieur de l'appartement, à voir ce qui se cache et ce qui se passe de l'autre côté. Certains spectateurs sont ainsi conviés à entrer dans l'espace et à modifier ainsi la distance qui les sépare des interprètes, à modifier leur rapport avec l'espace d'intervention des interprètes. Derrière les actions et la danse s'effectuant aux fenêtres, visibles depuis l'extérieur donc, se trouve un univers que le public découvre uniquement lorsqu'il passe la porte et entre dans le cadre de la performance. À l'intérieur un tout autre univers, intimiste et intrigant, s'ouvre à lui.

À partir du jeu des distances testé au cours du processus, s'est affirmé un passage entre une posture frontale qui éloigne le public des danseuses, et une posture qui au contraire le rapproche, voire le confond. Assumant avec plaisir deux espaces séparés, marqués d'une part par la posture du public à l'extérieur de l'appartement qui observe, comme dans une salle, et d'autre part par la posture des interprètes qui à

⁸⁸ Contrairement aux études chorégraphiques antérieures, pour lesquelles un seul appartement était investi, pour *Danse à tous les étages* deux appartements d'un même bloc l'ont été. Celui du deuxième et du troisième étage.

l'intérieur agissent, comme sur une scène, il m'importait d'insister sur la disposition de deux espaces séparés que connaît la danse contemporaine dans les théâtres. Depuis la rue, le public voit une fiction, une histoire à partir de laquelle il a la possibilité de faire des spéculations sur ce qu'il est en train de voir. Pourtant, toujours à distance, ce qu'il voit sur scène, et dans notre cas derrière les fenêtres, ne le touche que dans une certaine mesure puisqu'il est plongé dans sa propre réalité malgré tous les effets que peut produire une mise en scène au théâtre. Les liens qu'il est supposé faire, la similitude qu'il est supposé retrouver sont imaginés, rêvés et restent en pensée. La réalité qu'il est censé retrouver, et dans laquelle il est censé se retrouver, n'est qu'une réalité fantasmée, utopie de toutes représentations. Or, certains membres du public de *Danse à tous les étages* sont invités à entrer dans ce lieu, cette fiction, cette utopie, qui loin d'eux se dessine. À partir de ce franchissement, l'utopie s'incarne jusqu'à se transformer en un lieu hétérotopique. La danse se fait tout à coup quotidienne ; il est installé dans la réalité très concrète de *Danse à tous les étages*. Ainsi, en passant de l'autre côté, une troisième dimension apparaît et les deux dimensions de la frontalité s'effacent. Les spectateurs voient et vivent une performance différente de celle du public à l'extérieur. Ils découvrent le plaisir de multiplier les points de vue, de rentrer dans la profondeur, de jouer avec, de l'expérimenter, en passant par exemple du fond (le lointain) de l'appartement à la fenêtre. Ils découvrent le plaisir de voir « de l'intérieur », voir ce qu'ils n'auraient jamais vu en restant à l'extérieur. Ainsi ne voyant pas l'ensemble des actions et de la danse, il peut être intrigué, curieux, et d'autant plus attentif à ce qui se passe aux fenêtres.

À partir du dispositif créé dans deux appartements, trois scénarios divisent l'ensemble de la performance. Leur coordination a été très complexe à exécuter puisque plusieurs actions se passent en même temps sur deux étages, entre une chorégraphie pour le public à l'extérieur et une chorégraphie pour celui à l'intérieur, et vice versa. Cette particularité demande à l'ensemble de la performance d'être parfaitement orchestrée. Nous devons également être à la fois attentives aux

spectateurs de dedans et aux spectateurs de dehors⁸⁹. Le premier scénario concerne la chorégraphie du dedans, c'est-à-dire celle qui est vue, du début à la fin par le public à l'extérieur des appartements. Celle-ci est coordonnée entre le premier et le deuxième étage sachant qu'au deuxième, le public n'est pas convié à entrer⁹⁰. Le deuxième porte sur la chorégraphie du dedans, celle réservée au public convié à entrer dans l'espace, celle que le public à l'extérieur ne voit que partiellement et ponctuellement, celle dans laquelle danseuses et public interagissent. Enfin, le troisième est uniquement dédié au déplacement des danseuses entre l'intérieur et l'extérieur, et à la manière dont elles vont chacune s'adresser au public.

5.2. Éléments du dispositif

5.2.1. Le quotidien : contexte immersif

L'art contextuel est identifié par Paul Ardenne (2002) comme étant relié au contexte dans lequel il se réalise et grâce auquel l'artiste participe à la réalité. L'art d'intervention, en milieu urbain, de participation et de situation peuvent être selon l'auteur identifiés à cette pratique.

Un art dit « contextuel » regroupe toutes les créations qui s'ancrent dans les circonstances et se révèlent soucieuses de « tisser avec » la réalité. Une réalité que l'artiste veut faire plus que représenter, ce qui l'amène à délaisser les formes classiques de représentation pour leur préférer la mise en rapport directe et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel. (Ardenne, 2002, p. 17-18)

Ce que Daniel Bournoux (2006) nomme une crise, voire une mode, l'artiste contextuel l'envisage comme un besoin de se confronter à une réalité qu'il a trop

⁸⁹ Et ce, dans l'intention de laisser, comme il se doit, une marge importante à l'imprévu. *Danse à tous les étages* a été créée pendant la période hivernale. Aussi, ce sont ajoutés ici des impératifs climatiques. Par nécessité, les chorégraphies ont donc été réalisées pour la majeure partie à l'intérieur.

⁹⁰ Ken Hunt et sa femme, très malade, ont eu la gentillesse de nous recevoir. Nous le comprenons, aisément, ils n'ont pu s'investir autrement que ce qu'ils ont fait, ouvrir les portes de chez eux aux danseuses. Je les en remercie très sincèrement d'ailleurs.

souvent imitée et transformée en image rêvée. L'artiste dit réaliste veut aujourd'hui s'immerger dans un contexte qui le mène jusqu'à entrevoir la poursuite d'une implication pleine et entière dans son environnement et dans le monde. Il souhaite concrétiser son rapport au monde en choisissant un lieu dans lequel il est et dans lequel il agit. Par cette action et cette volonté, il n'évoque plus une réalité d'un lieu sans lieu, il quitte l'utopie et ne reproduit plus « des espaces qui sont fondamentalement irréels » (Foucault, 2001, p. 755), puisqu'en sortant de la représentation, il s'inscrit dans un lieu réel qu'il a choisi de questionner et dans lequel il s'immerge. Le public n'est alors plus face à l'image d'un monde rêvé, mais bien dans un lieu que l'artiste choisi d'investir, un lieu concret qui s'ouvre sur sa capacité à investir lui-même cet espace. Avec *Danse à tous les étages*, le public passe d'une expérience *in situ* sur l'environnement urbain, dédiée à tous, à une expérience plus intime et plus personnelle révélée dans le privé de l'espace domestique. Voilà, semble-t-il, tout l'intérêt du rapprochement entre l'art et la vie, entre l'art et le quotidien, entre la réalité et la fiction ; jouer avec eux.

Michel de Certeau (1990) et Erving Goffman (1973) trouvent dans le quotidien un art de vivre permettant de mettre en scène notre vie de tous les jours, sans le savoir nécessairement, mais en l'inventant, en le créant au jour le jour. Selon Goffman, la vie sociale, c'est-à-dire les relations que nous opérons avec autrui, notre manière de nous présenter face à l'autre, notre manière d'interagir, peuvent être envisagées comme un jeu d'acteur, entre acteurs, se déroulant sur une scène de théâtre. Cet acteur peut jouer avec plusieurs éléments qui varient du statut social à certaines mimiques, aux vêtements, au sexe... L'acteur, l'homme ordinaire de Michel de Certeau, se met en scène en montrant aux autres, son public, l'image qu'il veut bien donner de lui-même. Selon l'auteur, « le quotidien s'invente avec mille manières de braconner » (p.XXXVI). Nous inventons en ce sens le quotidien, nous le fabriquons, nous le créons, nous dépassons en somme ses exigences et son cadre

grâce *aux arts de faire*⁹¹, puisque selon lui nous avons une manière particulière de transformer nos aspirations quotidiennes. « Il faut donc spécifier des schémas d'opérations. Comme en littérature on différencie des "styles" ou des manières d'écrire, on peut distinguer "des manières de faire" – de marcher, de lire, de produire, de parler » (p. 51). Nos aspirations quotidiennes passent d'un savoir-faire à un art de faire, à une façon spécifique d'envisager le quotidien et l'ordinaire, nous permettant d'y voir une forme de beauté toute simple. J'ai abordé le quotidien en m'appuyant sur l'idée de plonger le public dans une ambiance qui lui fasse découvrir, à l'instar de Certeau donc, la manière dont nous sommes en mesure de détourner les usages du quotidien, de les faire nôtres, au moyen de nos savoir-faire créatifs et inventifs. « L'homme ordinaire » (p. 14) ruse, il détourne les objets, récupère les codes, se les approprie, (ré)invente les choses, leurs usages et leurs espaces. L'auteur ne croit pas en une société aliénante, en une société dans laquelle nous ne serions pas maîtres de notre devenir. Au contraire, l'art de transformer le quotidien lui est propre et il décide en fin de compte de la manière dont il entend s'engager dans le monde. Notre quotidien apparaît alors incroyablement riche de découvertes, non figé et perpétuellement malléable.

J'utilise ainsi la pensée de Certeau pour détourner, rejouer, broser les règles du spectacle de danse contemporaine. Si avec *Danse à tous les étages* je dévoile au public notre capacité à réinventer les codes du quotidien pour les faire nôtres⁹², j'use

⁹¹ Terme emprunté à Michel de Certeau.

De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Les arts de faire*. Paris : Gallimard.

⁹² Dans la partie consacrée à la chorégraphie du geste quotidien, p. 174 nous verrons comment le quotidien a été détourné et comment l'absurde peut l'identifier. À la manière de *La vie, mode d'emploi* de Perec (1978), le quotidien de *Danse à tous les étages* s'est construit autour d'un jeu de causes à effets entre les différentes pièces des deux appartements. D'ailleurs, en regard de la complexité de la coordination, nous avons installé dans chaque appartement un ordinateur. Les danseuses communiquaient ainsi entre elles, observaient l'ensemble des actions grâce à un système d'appels vidéo (Skype). Le public à l'extérieur, en suivant la vie à l'intérieur, pouvait ainsi avoir l'impression que la façade de l'immeuble avait été retirée.

de ce même savoir-faire, pour m'approprier les règles du spectacle de danse contemporaine⁹³, liées à la frontalité.

5.2.1.1. Jeu d'illusion, jeu de perception

Le jeu avec l'illusion et le jeu avec la perception du spectateur se caractérisent par le contrat spécifique établi entre l'espace de représentation et l'espace de réception. Ce pacte, comme nous l'avons vu dans le chapitre II (p. 40), nécessitant pour qu'il y ait spectacle un regardant et un regardé, plonge le spectateur dans le noir et ouvre ainsi la porte à toutes sortes d'illusions scéniques. Avec *Danse à tous les étages*, j'ai ainsi pris le parti de réaliser d'abord une fiction, une histoire basée sur des faits imaginaires avec des personnages inventés. L'éclairage des fenêtres, l'ambiance tamisée à l'intérieur de l'appartement, la musique jouée, le séquençage des tableaux, l'utilisation de Skype, l'utilisation d'accessoires, de gants de vaisselle jaunes, l'absurdité des actions quotidiennes, leur mise en scène et leur mise en espace, la mise en scène de l'intimité des solos à l'intérieur étaient tous les artifices utilisés à cet effet. En contrepoint, le quotidien et le réel étaient, dès l'instant où les danseuses invitaient certains spectateurs à entrer, vécu comme tel par le public grâce à la relation complice qui s'établissait entre eux. Depuis l'extérieur, la perception du public était ainsi balancée entre un quotidien imaginé, fantasmé et un quotidien réellement vécu. Détourner l'aspect illusoire du spectacle de danse contemporaine, grâce entre autres à la notion d'indécidable, m'a permis de mêler, dans cette performance hétérotopique qu'est *Danse à tous les étages*, l'illusion de la fiction et le quotidien simple et ordinaire de l'appartement.

⁹³ Basé sur le postulat défini à la p. 136.

5.2.1.2. Multiplication des points de vue et hasard

En regard des trois scénarios de la performance, la multiplication de ce qu'il y a à voir et à vivre, et le hasard qui en découle, concernait à la fois l'intérieur et l'extérieur des appartements. À l'extérieur, le public pouvait voir de nombreuses actions aux fenêtres ; en plus des actions quotidiennes imaginées et réelles, de la chorégraphie (des duos, solos, trios), le public voyait ce qui se passait n'importe où ailleurs sur la façade de l'immeuble. À l'intérieur, le public était également extrêmement stimulé. Il était en effet sollicité pour réaliser certaines actions à la fenêtre avec les danseuses, invité à apprécier un solo qui lui était réservé, en même temps qu'il était plongé dans le contexte quotidien de la performance. Il devait donc jongler entre différentes postures : agir, observer, se déplacer, voir les actions depuis le fond de l'appartement ou plus proche, etc.

Ainsi, des jeux de hasard et de point de vue élaborés par Cunningham, qui donnaient au public la possibilité de faire voyager son regard comme il l'entendait, qui lui laissaient la possibilité de construire son propre chemin visuel et narratif, le public n'avait que le choix d'adhérer à l'esthétique du chorégraphe pour participer en pensée, bien entendu, à l'œuvre. Qu'il reste dehors ou qu'il soit dedans, avec *Danse à tous les étages*, je ne veux pas (et ne peux pas) contrôler le public, ses réactions, ses émotions et ses intentions. Libre de se déplacer dans l'appartement, de le quitter, ou de ne pas rester trop longtemps dehors, de passer, de s'arrêter, d'expérimenter comme il l'entendait les propositions d'actions, il était invité à créer dans l'espace, à y intervenir concrètement⁹⁴.

⁹⁴ La partie 5.2.3, p. 159, est consacrée à l'interaction. Nous verrons comment l'intention des danseuses et du public peuvent s'unir. Nous verrons comment la relation qui les unit s'invente, s'intensifie, se complexifie, en même temps qu'elle déborde de confiance mutuelle.

5.2.1.3. Corps ordinaire, être soi : l'intime

Depuis la danse postmoderne des années 1960 en passant par la danse-théâtre des années 1980, jusqu'aux danses performatives des années 1990/2000, le corps du danseur a été de moins en moins théâtral et expressif. Le danseur n'est plus uniquement un objet, mais un sujet plus directement soumis à son histoire et à son individualité. Il s'est davantage raconté, présent devant le regard du spectateur pour ce qu'il est. À une distance plutôt rassurante, je ne suis pas certaine que le public soit vraiment gêné de voir des corps mis à nu, exposés, exhibés, ou encore qu'il ressente une difficulté particulière face à ces corps dansants. Habitué à ce qu'on lui montre de l'intime, les difficultés apparaissent chez le spectateur, me semble-t-il, tout comme chez le danseur d'ailleurs, à partir du moment où le seuil qui les sépare est traversé par les danseurs, à partir du moment où le public entre dans l'espace intime du danseur, la scène, à partir du moment, en somme, où le contrat de départ est considérablement modifié, voire rompu. J'ai pu le constater tout au long du processus de *Danse à tous les étages*. La majeure partie du temps, le public dans cette situation a peur de perturber le cours de la performance, de ne pas faire ce qu'il faut, de ce qui va lui être demandé. Il est surtout inconfortable à l'idée de devoir pénétrer dans l'espace intime du danseur (kinésphère), et il peut d'ailleurs se demander s'il est vraiment autorisé à le faire. En même temps, il n'est pas à l'aise non plus à l'idée d'être éventuellement touché, physiquement parlant, par l'interprète. Cette limite dérangeante, physique, d'intimidation, de malaise est due, je pense, à la fugacité des contacts qui peuvent avoir lieu dans les théâtres. Due aussi au manque de clarté qu'induit un nouveau contrat spectaculaire. Dans *Maison à habiter*, nous l'avons vu, le public a eu l'impression d'être laissé à lui-même, ne sachant ce que les danseuses attendaient de lui.

Pour remédier à la difficulté principale soulevée par toutes les danseuses, lors de l'étude n°4, celle qui concernait la perte de leur intimité au moment où le public

entrait dans l'appartement, en même temps que de remédier à la peur du premier contact, une vraie rencontre devait avoir lieu. Ce n'était plus le public ici qui se déplaçait jusqu'aux danseuses, mais se sont elles qui sortaient le chercher. Ensuite, dans le but de soigner la relation et de la rendre particulière et exceptionnelle, tout le public n'a pas été invité à entrer. Une danseuse venait chercher un spectateur. Pour poursuivre dans cette idée, les danseuses ont ôté leur costume d'interprète pour se présenter elles-mêmes à ce spectateur. Le réel se laissait voir. À partir de ce postulat, communiquer au public tous les enjeux dus à l'entrer dans l'appartement, permettait d'ouvrir la porte du quotidien de la performance. Du point de vue du public, la particularité non éphémère mais sincère de cette approche rendait sensiblement moins gênante la rencontre. Deux niveaux d'intimité s'est dégagée ; du fait d'être tout d'abord dans la confiance et la connivence des mécanismes de la performance tout en étant l'unique spectateur d'un solo.

5.2.2. L'attitude du public⁹⁵

Le dispositif tel que conçu divise le public en deux catégories et en deux temps. Celui de dehors et celui invité à entrer dans l'appartement, entre la première et la deuxième partie de la performance.

5.2.2.1. Le public de dehors

Dans la première partie, c'est uniquement proches des fenêtres, à une certaine distance, que les corps des danseuses étaient visibles. Parfois, le public devait deviner, imaginer, faire des liens entre une action et une autre, entre un corps et un autre. Il a peut-être quelques fois eu des difficultés à maintenir le contact visuel avec les actions aux fenêtres. Mais c'est bien là tout l'intérêt du travail chorégraphique *in situ*, s'opposant sensiblement à la manière de faire dans les théâtres : ne pas tout voir, se

⁹⁵ Plusieurs informations sont encore validées ici par des conversations auprès du public.

permettre de discuter avec son voisin, être « distrait » par ce qui se passe autour, par l'activité de la rue, comprendre que l'espace autour est vivant, que nous sommes physiquement au cœur de la ville, dans l'espace urbain, et que cet espace a beaucoup à révéler de nous-mêmes ; faire des liens avec les actions alentour, notamment celles aux fenêtres des immeubles adjacents. Y voir des corps qui passent, une lumière s'éteindre ou s'allumer ; le geste quotidien de l'immeuble d'à côté pouvant tout à coup faire partie de la performance. Observer sa ville, la poétiser. Dans cette première partie, sous forme de dispositif frontal *in situ*, j'ai tenté d'amener le public plus loin dans sa capacité à créer à partir de ce qu'il perçoit d'habitude du spectacle de danse contemporaine. Lui-même pris au cœur du flux citadin, il multipliait les points de vue sur la ville, lui redonnant du sens, un pouvoir fictionnel ; il la voyait sous un angle différent, avec et sans la danse. De surcroît, sa place sur le trottoir le rendait visible par les passants. Il était parfois interpellé, des questions lui étaient posées. Il devenait alors un médiateur, un intermédiaire. Actif, il racontait, expliquait ce qu'il voyait, ce qu'il y a vu ou ce qu'il y a supposé à voir.

Dans la deuxième partie, les quelques spectateurs entrés⁹⁶ à l'intérieur de l'appartement n'apparaissaient que ponctuellement aux fenêtres. Ceci donnait l'impression qu'ils traversaient le 4^e mur, ce à partir de quoi s'est principalement forgé notre regard de spectateur. Dans nos théâtres, par la manière dont les acteurs s'adressent et interpellent le public, le 4^e mur n'est plus utilisé à la manière d'André Antoine (voir p. 28). Mais, certaines fonctions subsistent toujours. Alors, plongé dans le noir, le spectateur se laisse bercer par l'illusion qu'il a sous les yeux. Or, en entrant dans l'appartement, le public ne pénétrait pas tout à fait dans l'illusion de *Danse à tous les étages*, mais dans sa réalité. Mais, avec l'acte de pénétrer dans l'illusion et son fonctionnement, avec les scènes d'échange, d'action semblant bien réelles et agréables, le public de dehors pouvait devenir envieux de ceux qui ont eu le

⁹⁶ Au cours de la Nuit blanche, la performance a été jouée en boucle pendant 4h. Sur la centaine de spectateurs qui y ont assisté, seize spectateurs ont été conviés à l'intérieur.

privilège d'entrer. Sa curiosité le rendait d'autant plus attentif et actif lorsqu'il a eu le désir de devenir à son tour invité. L'entrée dans l'appartement était perçue comme une chose agréable et le passage dans l'espace de représentation a suscité de l'intérêt, de l'attention, une attente, du désir et non plus de l'appréhension, de l'incertitude ou de l'embarras.

5.2.2.2. Le public de dedans

Les danseuses, en sortant à l'extérieur, une par une, invitaient chacune à leur façon un spectateur. Dès l'instant où il était choisi et qu'il acceptait de l'être, il devenait complice de la performance. À cet effet, le premier contact entre la danseuse et le spectateur était précisément une invitation à voir la danse de l'intérieur. Elle l'invitait ainsi non pas uniquement à se rapprocher de la performance, mais à passer dans la performance. Son entrée était en soi l'action qui modifiait sa posture de public, qui depuis l'extérieur observait au travers des fenêtres. Depuis le début, le public incité à voir l'espace urbain sous un angle différent et à observer un quotidien, n'est pas convié pour ainsi dire à un changement décisif de sa posture de spectateur, qu'au demeurant il connaît bien. Lorsqu'il est invité à entrer, il est surpris parce qu'il ne s'y est pas nécessairement préparé. J'attends de lui, à ce moment-là, qu'il soit en mesure de développer une complicité, une intimité, en même temps qu'une capacité à intervenir quand et comme il le souhaite. Le premier contact entre lui et les danseuses était donc décisif. L'invitation acceptée, il admettait le contrat énoncé par la danseuse, il se prêtait au jeu de la complicité, il appréciait l'idée d'être un membre de la performance, de voir l'appartement de l'intérieur, de voir ce que les autres ne verrons jamais en restant dehors. Le défi toutefois était d'éviter de le prendre au piège de sa posture, c'est-à-dire de créer une posture qui l'enferme dans un seul rôle, différent de celui qu'il connaît mais qui, tout de même, l'enferme. Ainsi, plusieurs moments de *Danse à tous les étages* lui permettaient de recevoir, de donner, d'être avec, de faire son chemin, d'être un regardant complice. Entre ces moments de

complicité, se créaient des instants d'intimité où le spectateur assistait à une danse effectuée uniquement pour lui, à l'abri des regards extérieurs. À l'intérieur de l'appartement, le public était balancé entre les seuils de la représentation et de la réception. Il était aussi installé dans un mode de réception inusité puisqu'il était parfois l'unique spectateur d'une danse qui évoluait en fonction du contact établi avec une des danseuses ; et dont il devenait en bout de ligne le partenaire.

Le passage entre deux mondes où dans chacun d'eux se côtoient une forme de réalité et une forme de fiction, à des niveaux et des degrés différents, est très présent dans *Danse à tous les étages*. Le public à l'extérieur est resté dans sa réalité. Se joue face à lui une fiction. Dans son cas, il ne pourra passer dans le monde de la fiction uniquement qu'en pensée. Le public de l'intérieur est plongé dans la réalité de *Danse à tous les étages*, comme s'il se retrouvait dans les coulisses. Dans un même temps, le fait d'entrer lui permettait de voir certains coins de l'appartement sous l'angle d'une fiction (les solos). De cette posture plus conventionnelle, passer à nouveau dans l'activité (discuter, boire manger, se déplacer devant les fenêtres, être en somme à nouveau complice dans le faire) de la performance n'était possible uniquement qu'en y intervenant. Le seuil permettait ce passage et faisait se rencontrer deux réalités, celle du public et celle de l'appartement ; avec entre les deux des possibilités de fiction. Le public des deux côtés de la fenêtre pouvait se demander quelle était sa réalité et comment la dissocier ou inversement comment la mêler au fictif. Voilà comment l'indécidable rejoint l'hétérotopie, voilà comment le seuil fait se rencontrer art et non-art, lieu et non-lieu.

5.2.3. L'interaction

Les pratiques artistiques participatives (Jacob, 2007), décrites page 61 et 62, s'élaborent en fonction d'un public spécifiquement visé. Pour l'illustrer, retrouvons ici le travail d'Augusto Boal précédemment abordé dans le chapitre II. Celui-ci a fondé en 1956, en réponse aux oppressions qu'a connues le Brésil en 1964 et 1967, *le théâtre de l'opprimé*. Nous y retrouvons le théâtre invisible, mais aussi *le théâtre forum*. Avec cette forme de théâtre populaire, Boal souhaitait aider la lutte contre toutes les formes d'oppressions pouvant exister dans les sociétés humaines. La représentation censée se dérouler sur scène n'était plus uniquement fabriquée par des spécialistes. Elle s'inventait, sous la forme d'improvisation, sous la forme d'une courte pièce, sur les lieux mêmes de l'activité quotidienne, à partir de situations très concrètes. Elle se jouait ensuite sur les lieux du public à qui elle est destinée. À la fin de la présentation, les acteurs proposaient au public de jouer à nouveau la scène qu'il venait de voir. Cette fois, il était invité à intervenir en acte ou en parole dès qu'il jugeait cette intervention nécessaire et susceptible de changer le cours des événements racontés, le cours des choses. Boal ne souhaitait pourtant pas parvenir à l'émancipation intellectuelle du spectateur. Il espérait en fait obtenir davantage une prise de conscience sociale liée au quotidien du public pour qui était jouée la pièce. Rancière nous parle d'un certain public qui, libéré, émancipé de toutes contraintes sociales et économiques, est en mesure de se demander si, en tant que spectateur, il est capable d'atteindre une certaine forme d'émancipation intellectuelle, ou du moins s'il est capable en regard du contexte dans lequel il évolue, de se créer sa propre histoire en voyant sur la scène le spectacle. *Les interventions artistiques participatives* nous montrent, elles, que « nous sommes donc en présence d'un ensemble complexe de pratiques artistiques qui prendra des directions tantôt sociale ou communautaire, tantôt humanitaire ou politique, tantôt encore expérimentale » (Jacob, 2007, p. 33). Le public visé n'étant pas le même que celui évoqué par Rancière. En effet, l'expérience que l'artiste fait de la ville soulève désormais « des

questions (formelles, artistiques, architecturales, sociales, politiques ou autres...) en relation avec ce lieu » (Fraser, 1999, p. 15). Le public devient « un public urbain » (Augoyard, 2000, p. 19) puisque faisant partie des sujets mêmes abordés par les actions. Selon Marie Fraser, l'interaction entre artiste et public ne peut être effective que dans l'espace public, dans la mesure où la ville est le sujet des œuvres : « Ainsi, les œuvres sont-elles appelées potentiellement à impliquer un auditoire très large, mais surtout très hétérogène, selon la fonction et la vocation publiques du support qu'elles utilisent et des lieux ou des quartiers dans lesquels elles s'inscrivent. » (p. 17). L'opposition entre actif et passif ne se réduit plus à la définition qu'en donne Rancière (2008). D'après l'auteur, l'artiste brouille les pistes et échange les rôles de public et d'acteur dans le seul but de réactualiser la forme d'art total, et que l'art et la vie se confondent. Cette attitude serait la démonstration « d'un ego surdimensionné » (p. 28) jouant avec « l'hyperactivisme » (p. 28) et l'hyperéalité. Ainsi l'artiste « utilise le brouillage des frontières et la confusion des rôles pour accroître l'effet de la performance sans questionner ses principes » (p. 28), par effet de mode donc et non par conviction.

Les artistes d'*actions artistiques urbaines* ne cherchent pas uniquement à confondre les rôles et brouiller les pistes, ils tentent plutôt de penser une forme d'art public dans laquelle le spectateur ne serait plus un passant inconnu, mais un individu faisant partie de la matière même du sujet de l'intervention ; un individu avec qui se fabrique et se crée l'intervention. De surcroît, Augusto Boal ne semble pas pourvu de l'égo dont parle Rancière. Boal et avec lui tous les artistes s'infiltrant dans l'espace urbain sont bien plus intéressés à se tourner vers des questions d'ordre politique, social, économique, directement puisées au cœur de la cité. Ils choisissent d'y répondre non pas dans une galerie, un théâtre et sur une scène, mais dans l'espace public, pour mieux en comprendre la réalité quotidienne, pour mieux la réfléchir, la questionner.

Contrairement aux artistes de la danse postmoderne et du Land Art, qui en sortant des institutions, se sont insurgés contre la démarche spectaculaire pour les premiers et contre le système marchand pour les deuxièmes, l'intervention des artistes urbains n'est plus créée contre une façon de faire et de recevoir de l'art, du théâtre ou de la danse. Nathalie Heinich (1998) décrit précisément le besoin systématique de transgression⁹⁷ que peuvent ressentir les artistes envers ceux qui les précèdent. Besoin qui se révèle être un moteur essentiel quant au déplacement des frontières conceptuelles et esthétiques de l'art moderne jusqu'à l'art contemporain. Or, il ne s'agit plus seulement, dans le cas qui nous intéresse, de s'opposer aux formes dites traditionnelles de la représentation, il ne s'agit plus de se mettre en mouvement en dehors des cadres institutionnels, et d'utiliser son corps comme matière première, il ne s'agit plus d'opposer passivité et action. Il est désormais question d'élaborer une forme d'art existant pour elle-même. Les motivations, l'engagement social, les critères esthétiques diffèrent de ceux que nous connaissons, diffèrent mais ne s'y opposent pas. L'engagement artistique s'est déplacé. Nous sommes passés d'une volonté de s'émanciper des contraintes esthétiques, institutionnelles et idéologiques à une forme d'art où l'engagement social auprès de communautés demeure le point central, le point focal. *Les actions artistiques urbaines*, s'inscrivent donc dans un site, un lieu de l'espace urbain. Et la ville, la manière dont nous y vivons, dont nous nous déplaçons, dont nous rencontrons, s'élabore comme sujet de ces actions ; « des sujets politiques et sociaux qui traitent de la vie quotidienne et de l'expérience urbaine » (Fraser, 1999, p. 17). De fait, la rencontre avec le public est et semble inévitable.

⁹⁷ Première étape d'un jeu dont la deuxième est celle de la réaction du public et la troisième, l'intégration de ces artistes par l'institution.

La relation qui m'est apparu la plus appropriée à mes convictions ainsi qu'au résultat de l'ensemble du processus, est une relation d'équilibre entre le danseur et le public, une forme d'égalité des pouvoirs. Jacques Rancière, dans le *Maître ignorant* (1987)⁹⁸, reprend la théorie de Jacotot selon laquelle l'égalité des intelligences permettrait d'atteindre l'émancipation intellectuelle. De ce postulat, deux positions apparaissent : celle du maître explicateur, et celle du maître émancipateur. Le maître explicateur considère que l'élève n'est pas capable de comprendre et d'apprendre seul. Ce dernier ajoute alors une explication entre l'ignorant et la chose à apprendre, qui ne pouvant expliquer à elle seule l'objet en entier, nécessite une autre explication. Le maître explicateur multiplie les obstacles entre l'ignorant et la chose à comprendre. Au contraire, le maître émancipateur, émancipé lui-même, « est conscient du véritable pouvoir de l'esprit humain. L'ignorant apprendra seul ce que le maître ignore si le maître croit qu'il le peut et l'oblige à actualiser sa capacité » (p. 29). Pour Jacotot, il n'y a pas deux sortes d'intelligences, l'une savante et l'autre ignorante, séparées par un gouffre ; l'ignorant pouvant apprendre à un autre ignorant ce qu'il ne connaît pas lui-même. L'idée d'égalité des intelligences, soutenue par Jacotot et appuyée par Rancière, l'idée qu'aucune distance ne sépare l'intelligence du maître de celle de l'ignorant, m'apparaît similaire à la distance entre représentation et réception que j'estompe (ou tente d'estomper) avec le dispositif de *Danse à tous les étages*. Au cours des quatre études chorégraphiques *in situ*, et après avoir spécifié l'ensemble des rapports définissant les lois de la frontalité au théâtre, j'ai testé plusieurs dispositifs sortant les danseurs et le public de la frontalité connue. Souvenons-nous, le premier mêlait espace de représentation et de réception. Le deuxième mettait à distance le public dans l'appartement des danseuses à l'extérieur. Le troisième permettait au public de passer d'un côté et de l'autre de la fenêtre, d'être à la fois distant et dans l'espace de représentation. Enfin, le quatrième, faisait passer tout le public de l'extérieur à l'intérieur de l'appartement, montrait de deux points de

⁹⁸ *Le spectateur émancipé* (2008) a été écrit à partir des idées développées dans cet ouvrage.

vue la même performance. Dans ce contexte, nous comprenons que les sites, les appartements investis, ont été révélateurs de la forme qu'a pris en bout de ligne le dispositif. C'est à partir d'eux que s'est construite dans les détails la rencontre entre les danseuses et le public. Ainsi, la première étude a plongé le public dans l'action de la performance à son insu. Pris au dépourvu et dégagé de toutes attentes spectatoriennes, il n'a pu s'investir aussi rapidement que nous lui demandions. La deuxième étude a permis au public de construire son chemin visuel dans un parcours, une visite active de l'appartement. À distance des danseuses, se rapprochant davantage de la posture qu'il connaît, posture changeant moins radicalement que lors de la première étude, il a pu s'amuser, tester, trouver plus facilement une autre manière de voir. De plus, à l'inverse de l'étude n°1, c'est à son insu et sans s'en rendre tout à fait compte qu'il a agi, qu'il a déambulé. Cela allait de soi. Ce n'est pas à son insu que le public, dans l'étude n°3 a réalisé certaines actions. Elles lui étaient clairement proposées et demandées par les danseuses. Aussi, le contexte global lui permettait de circuler librement dans l'appartement et donc de passer facilement de l'intérieur à l'extérieur, sur la galerie que nous investissions. L'étude n°4 se divisait en deux parties. La première proposait au public de voir la performance aux fenêtres depuis l'extérieur. L'intérêt ici était de le préparer à voir de l'autre côté, sous une autre perspective la danse. Or, dans la deuxième partie, j'ai de nouveau pris le parti de ne pas l'informer de la poursuite de la danse. Le public a rencontré les mêmes difficultés qu'au début du processus. Ceci dit, j'ai pu noter que le contact entre certaines danseuses et certains membres du public avait bien fonctionné. En effet, en lui disant quelles actions il pouvait faire et à quel moment, il s'y engageait bien plus facilement. À l'instar d'ailleurs des actions qui lui étaient proposées dans l'étude n°3.

Utiliser la forme participative pour autre chose que ce qu'elle doit être, c'est-à-dire un travail engagé et citoyen sur le terrain, un travail à long terme où la collaboration artistique entre artistes et public (stage, atelier de création) est de mise, n'a pour ainsi dire aucun sens et aucun intérêt. La raison pour laquelle Marie-

Madeleine Mervant-Roux (1998), Bernard Dort (1998) ou Jacques Rancière (2008) ne voient que bien peu d'intérêt dans la manière dont l'artiste s'engage à faire soi-disant sortir le public de sa passivité, est principalement due au manque réel d'engagement, à l'utilisation de la participation comme effet esthétique et non comme but social et politique. Vers qui et pour qui est véritablement tourné et entrepris cet intérêt voué à la participation ? Alors, les egos dont parle Rancière se trouvent du côté des artistes qui pensent la rencontre avec le public utile à leur démarche personnelle et non comme utile à la création d'une démarche artistique englobant le public comme sujet de ladite performance.

Ainsi, mon intérêt à déterminer une place commune entre les danseuses et le public, de les faire se rencontrer et évoluer ensemble dans *Danse à tous les étages*, et au regard des étapes franchies pendant le processus, se transforme en une relation réciproque dans laquelle l'action se réalise avec l'autre : une interaction. La relation qui unit danseuses et public est en effet une relation d'égalité. Je ne souhaite pas inculquer, tel le maître explicateur, un savoir au public. Mais à l'instar du maître émancipateur, je souhaite montrer au public ce qu'il peut apporter à la performance. Les danseuses sont davantage en mesure de recevoir les propositions du public et de composer à partir d'elles. Elles ne sont plus enfermées sur elles-mêmes, comme elles l'étaient dans *Maison à habiter*. Elles sont ici capables d'apprendre des spectateurs, d'en accepter toutes les suggestions et de jouer avec. Le public, lui, est en mesure de recevoir l'information, de l'appliquer, de composer et de créer à partir d'elle. L'un et l'autre s'adapte, pour partager l'égalité qui leur est proposée. Nathalie Heinich (2003) en évoquant le malaise qu'elle a pu ressentir face à certaines œuvres contemporaines, cette impression de ne rien voir simplement en se baladant au milieu des œuvres, constate que l'ouverture vers une meilleure réception nécessite d'être accompagné, guidé.

C'est là tout le paradoxe : cet art contemporain qui a tant élargi les frontières de l'art n'est accessible qu'à ceux qui ont réussi à entrer dans ce monde aux frontières bien délimitées, dans lequel on ne pénètre plus par la contemplation des objets comme le croient encore ceux qui naïvement « visitent », mais par les récits qui les trament, c'est-à-dire par les personnes qui les racontent. (Heinich, 2003, p. 11)

Penser l'égalité des intelligences m'amène donc à donner, au public, et par l'intermédiaire des danseuses, l'information nécessaire pour qu'il puisse développer sa capacité de composition, et inventer non pas son propre poème, mais notre poème, un poème commun. Ce que l'on pense être de la passivité au théâtre est en réalité une action de la pensée qui se passe en soi, pour soi. Avec l'égalité comme point de rencontre, le public peut partager dans l'instant, au moment présent, sa pensée, ses images, ses sensations et ses perceptions en réaction à ce qui est vécu et non pas uniquement vu. L'application de sa pensée a dès lors une incidence réelle et active sur la performance et sur la danse. Les danseuses sont, à leur tour, obligées de s'adapter à l'imaginaire du public.

5.2.3.1. Entre l'intérieur et l'extérieur, stratégie du premier contact⁹⁹

Quatre spectateurs étaient invités à entrer. Trois façons de les aborder, de les inciter à devenir nos complices devaient déterminer le premier contact décisif. Cette première approche, pour préserver et renforcer l'ambiguïté et le mystère, pour favoriser le sentiment de curiosité du public à l'extérieur, devait rester de l'ordre de la fiction. Le quotidien dans ce premier contact était donc toujours un quotidien mis en scène et absurde. Ainsi, une première danseuse échappait son foulard par la fenêtre. Celle-ci interpellait alors le public en face de l'immeuble et demandait si quelqu'un voulait bien le ramasser. Au seuil de l'appartement, le spectateur (volontaire ici) était

⁹⁹ Toutes les remarques, les descriptions, les commentaires, faits dans ces deux parties, sont issues de ce que j'ai pu noter moi-même lors de la présentation (et noter dans mon carnet) des vidéos réalisées de l'intérieur et de l'extérieur dans les deux appartements, et des entretiens que j'ai eu par la suite avec les danseuses.

rejoint par la danseuse qui récupérait son foulard, puis en profitait pour l'inviter à entrer. La deuxième, elle, se faufilait au milieu du public, s'y arrêtaient quelques minutes et prenait par la main l'un deux ; elle l'entraînait dans l'appartement, d'abord sans parler. Enfin une troisième descendait, une assiette de cheddar à la main¹⁰⁰. Elle passait au milieu des gens, proposait un morceau de fromage, et invitait non pas une mais deux personnes à entrer¹⁰¹. Sur le chemin qui menait le spectateur dans l'appartement, après s'être mutuellement présentés, les danseuses pouvaient aborder différents sujets permettant d'entrer en contact et de converser le plus « naturellement possible » avec lui. D'abord d'ordre général, les questions pouvaient concerner tout simplement la Nuit blanche¹⁰². Permettant aux danseuses d'entamer la conversation, chacune a ensuite établi un contact particulier avec son invité.

En offrant un verre¹⁰³, la discussion se poursuivait à l'intérieur avec d'abord une visite des lieux, la présentation des autres danseuses et du propriétaire. Enfin, elle lui expliquait, que désormais il était complice de la performance, vu des personnes à l'extérieur, un verre à la main ou en train de discuter, qu'il faisait partie de la mise en scène du quotidien que lui-même a pu apprécier de l'extérieur. Elle lui précisait enfin que certaines tâches lui seront demandées. Par exemple, celle de réaliser des actions

¹⁰⁰ Cette action quotidienne fait partie de la chorégraphie. J'entre dans le détail de la gestuelle dans la troisième partie de ce chapitre.

¹⁰¹ Dans l'appartement du deuxième étage, pour réaliser un solo, point de jonction entre la première et la deuxième partie, la quatrième danseuse reste à la fenêtre, à l'intérieur. Elle ne va donc pas chercher elle-même son spectateur. Celui-ci lui est présenté dans l'appartement. En effet, j'ai été scrupuleuse quant à éviter les moments de vide et de non-action aux fenêtres ; éviter, pour le public du dehors, les moments d'attente. Si au moment où les quatre spectateurs entrent dans l'espace plus rien ne se passe, il n'a aucun intérêt à rester là, il n'a plus la curiosité de savoir ce qui s'y trame, ni ce qu'on lui cache.

¹⁰² « Est-ce que c'est la première fois que vous participez à la Nuit blanche ? Qu'avez-vous visité depuis le début de la soirée ? Qu'est-ce que vous allez visiter ensuite ?... »

¹⁰³ En me basant sur les études n°1 et n°4, il me paraissait important de garder un esprit de convivialité, d'autant que la chorégraphie des gestes quotidiens s'inspire des éléments qui peuvent constituer une fête et ses préparatifs : un buffet, des bougies, à boire et à manger...

ou encore d'être invité à exécuter un extrait de la danse aux fenêtres¹⁰⁴. Chacune installait ensuite son spectateur de manière à lui danser un solo.

5.2.3.2. À l'intérieur : les solos

De cette place privilégiée, à partir du premier contact, le spectateur assistait à une danse réalisée juste pour lui. En proposant au public de vivre cette expérience sous forme d'un un à un, le degré d'intimité s'intensifiait : une danseuse, un spectateur. Contre un mur, dans un coin, le geste marquait et délimitait l'espace de l'appartement¹⁰⁵. Pour chacun des solos, l'important était de créer un échange spécifique entre la danseuse et son spectateur. L'important était de l'installer comme regardant mais dans une posture qui rende particulier ce moment de danse. Un contact entre lui et la danseuse devait être élaboré. Un contact qui le mette en position de répondant ; un contact qui lui fasse sentir l'importance de sa présence. Sans lui pas de dialogue, pas d'échange possible. La chorégraphie a ainsi été créée en fonction de ce contact. Une parole, un regard, un touché : ne pas perdre du regard le spectateur ; continuer la discussion pendant la danse ; créer un contact physique, le prendre par la main et danser.

Le contact de la main, depuis l'extérieur jusqu'à l'intérieur, a été le contact le plus significatif d'entre tous quant à l'idée de partage et d'adaptabilité. Ce spectateur voyait une première fois la chorégraphie. Puis, la danseuse venait le chercher. Toujours sans parler, elle le prenait par la main et l'amenait devant la fenêtre principale pour danser, sous la forme d'un duo, la même chorégraphie. Comme je l'ai déjà mentionné, pour laisser la place nécessaire à l'expression du spectateur, pour pouvoir aussi mieux gérer la durée de cette partie au regard de l'ensemble de la

¹⁰⁴ Il était important de préciser ici au spectateur que rien n'est obligatoire, puisque l'intérêt du projet était qu'il peut disposer de tous ces éléments comme il l'entend.

¹⁰⁵ La partie 5.3. (p. 170) est consacrée à la chorégraphie. Nous en verrons donc ultérieurement les détails.

performance, la partition de ce moment de danse devait être très écrite¹⁰⁶. À partir de celle-ci, la chorégraphie, en fonction des réactions individuelles de chacun, pouvait être changeante. La danse s'est personnifiée à la lumière de l'interaction vécue dans l'instant. Parfois le spectateur se laissait complètement guider et ne faisait que passer d'un côté et de l'autre de la danseuse, comme nous l'avons écrit. Mais à plusieurs reprises, nous avons pu apprécier la pertinence et l'inventivité de l'improvisation du spectateur. C'était la danseuse elle-même qui, en acceptant la proposition, devait s'y adapter. Après avoir visionné l'ensemble des 4h de vidéo et après m'être entretenue avec la danseuse de ce solo, je peux constater qu'aucun des duos qu'elle a formé avec son spectateur n'a été identique. Chacun a vraiment été marqué de l'identité du spectateur et de la relation qu'il a établi avec sa danseuse¹⁰⁷. En plus du contact de la main, le contact visuel, et parfois la parole, renforçaient ici la complicité. Le spectateur s'y accrochait pour y trouver l'approbation de ce qu'il était train de faire, de créer.

5.2.3.3. Les moments de groupe

Un quatuor à la fenêtre, avec deux danseuses et deux spectateurs, était le premier moment de groupe de *Danse à tous les étages* mêlant public et danseuses. Comme dans l'étude n°4, une partie de la chorégraphie de la première partie était reprise avec deux spectateurs (en plus des deux danseuses). Encore une fois, les uns et les autres s'adaptaient au rythme et à l'inventivité de chacun. De même, l'improvisation et les propositions des spectateurs étaient les bienvenues. J'ai toutefois remarqué qu'ils choisissaient toujours de suivre au plus près les mouvements déjà chorégraphiés. Dans ce cas, c'était avant tout par les mots et la parole que la danse a été créée et interprétée. Une danseuse énumérait les

¹⁰⁶Nous avons simplement adapté le solo. À partir du solo original, nous avons cherché les mouvements possibles et les chemins à prendre dans l'espace en tenant quelqu'un par la main.

¹⁰⁷ Comme dans la vie, les rencontres entre individus fonctionnent plus ou moins bien.

mouvements ; mais ce que j'ai aimé voir se développer, c'est l'écoute corporelle des uns vis-à-vis des autres qui progressivement s'est installée. Sans musique, sans compte, à l'unisson, en étant attentifs au rythme physique de l'autre, il s'est créée une osmose entre les quatre partenaires. Les spectateurs n'étaient alors plus vraiment guidés par la voix et les danseuses n'avaient plus vraiment besoin de dire les choses. Ils écoutaient, ils s'écoutaient et se suivaient.

À la fin de la performance, tous les spectateurs et les danseuses (huit personnes au total) se rejoignaient devant la fenêtre principale. C'est le deuxième moment de groupe. Tous effectuaient un mouvement de la chorégraphie ; moment que nous avons nommé : « l'œil observant le public dehors dans un triangle formé par la main ». S'en suivait un jeu autour d'actions quotidiennes interchangeables et effectuées à des rythmes différents. Chaque danseuse choisissait une action quotidienne et en proposait une à son spectateur. Puis le jeu consistait à changer le plus vite possible d'actions, d'en choisir une parmi celles déjà proposées. Ces actions ont été effectuées d'abord à une vitesse « normale », puis avec « un arrêt sur image ». Elles se terminaient par une image où chacun, avec un verre la main, se tournait vers le public à l'extérieur pour porter un toast. La transition entre une performance et une autre était très importante. Les discussions avec les spectateurs présents, la remise en place des meubles et des objets déplacés durant 45 min, pour le public dehors¹⁰⁸, symbolisait l'activité d'un appartement, d'une soirée, d'une fête. Le voici à nouveau balancé entre réalité et fiction.

¹⁰⁸ Et encore plus pour celui qui vient d'arriver.

5.3. La chorégraphie

Comme nous l'avons vu dans le chapitre II à la page 32, Michel Bernard (2001) définit la danse contemporaine à partir du concept d'orchésalité. Le corps du danseur, organisme mystérieux, serait selon lui régi par des lois universelles, telles que l'espace-temps, la gravité et l'auto-affection. Reconnaissable donc par le corps en mouvement, la danse contemporaine l'est encore davantage lorsque celui-ci est soumis à une musique, à une narration, à un texte et à une mise en scène dans un théâtre et devant un public.

La manière dont l'espace-temps de la danse est envisagé par l'auteur fait alors naître un geste dont la source est puisée à l'intérieur même du danseur. Naissant d'une perception interne liée à un souvenir, à une histoire personnelle, à un temps social et psychologique intime, elle émane du danseur pour se rendre à l'extérieur de lui-même. En effet, de manière générale, l'espace interne du danseur est ce qui se déploie en premier lieu. C'est à partir d'une perception, d'une sensation interne que se dessine l'espace autour de lui à partir duquel se développent des images pouvant y être liées. Au moment de la présentation, sur la scène, le danseur touché par son propre mouvement effectue dès lors une sorte de retour sur lui-même, phénomène nommé *auto-affection* par Michel Bernard. Le mouvement, puisé à l'intérieur du danseur, se projette donc autour lui, pour revenir ensuite à l'intérieur. La force de la gravité ne peut que se révéler de manière interne. Le danseur, soumis aux lois de la pesanteur, semble ne pouvoir compter uniquement que sur lui-même pour bénéficier de toute la force qu'elle représente :

Une des meilleures découvertes de la danse moderne est l'utilisation de la gravité du corps à partir de son poids. C'est-à-dire qu'en opposition avec le corps qui nie (et se faisant affirme) la gravité en s'élançant, le corps obéit à la gravité en allant vers le sol. (Louppe, 2000, p. 97)

C'est à partir de lui, à partir de son centre, à l'intérieur donc, que s'organise le dialogue entre la chute et la suspension du corps. Celui-ci obéit à la gravité dans un seul sens, du haut vers le bas, et inversement. La gravité dans *Danse à tous les étages* a été travaillée de manière à en démultiplier les centres, à trouver et développer une multitude de points d'appui. Enfin, à partir de ce geste issu de l'intériorité du danseur, dans les spectacles que nous voyons sur scène, un décor est planté, inventé, dessiné. L'espace est un espace imaginé, dans lequel sont intégrés une histoire, un imaginaire, une musique, des costumes, des lumières, et tous les artifices que peuvent constituer la mise en scène d'un spectacle de danse contemporaine.

C'est également en fonction d'un corps soumis à l'espace et au temps que la chorégraphie de *Danse à tous les étages* s'est élaborée. Mais, plutôt à partir d'un corps dialoguant avec l'environnement dans lequel le geste se contextualise et non à partir d'un corps pris en tant qu'entité symbolique et métaphysique. Le geste dansé était, dans notre cas, issu d'une perception externe et non plus uniquement interne. Celle-ci était intégrée et se transformait à l'intérieur même des danseuses. Elles utilisaient la matière de leur corps physique comme structure connectée à l'environnement autour d'elles. Les danseuses n'effectuaient plus une forme ; elles montraient ce qu'elles voyaient ce qu'elles sentaient du site et ce qu'elles ressentaient du monde extérieur, du monde quotidien. L'aspect psychologique n'était pas pour autant nié ; il s'agissait avant tout de s'engager physiquement dans un environnement en tant qu'individu, avec tout ce que cela impliquait et sous-entendait. L'espace domestique, l'espace des appartements a été utilisé comme une structure d'appui, d'inspiration avec lequel il était possible de créer un dialogue. Le quotidien a été remanié, détourné, accentué, interprété, rejoué. Ainsi, de puiser l'inspiration du geste dansé dans l'environnement donnait au geste un sens particulier. En passant donc de l'extériorité des danseuses (inspiration, lecture de l'architecture...) à leur intériorité (interprétation), il pouvait être, au moment de la présentation, à nouveau projeté à l'extérieur d'elles-mêmes. Le mouvement d'aller-retour qu'il effectuait se terminait

par une projection vers le monde extérieur et était destiné à être partagé avec le public. De plus, avec le geste de *Danse à tous les étages*, l'espace et la structure de l'appartement y était de fait intégrés. L'espace dans lequel évoluaient les danseuses était un espace concret où la mise en scène des artifices s'était réduite à ce qu'il était. Dès lors la gravité des corps s'inscrivait dans l'espace à partir des points d'appui et de contact que les danseuses pouvaient trouver sur l'ensemble des surfaces des appartements. La chorégraphie pensée à la mesure du corps, comme un corps à corps entre un élément de la structure de l'appartement et une danseuse, s'est construite en fonction de quatre questions : comment utiliser une surface, tels un mur ou une vitre, comme support de la gravité et donc de la danse ? De quelle manière le corps peut-il repousser, être attiré, aspiré, aimanté, par cette surface ? Est-elle un obstacle, une aide ? Le corps peut-il multiplier, déplacer, son centre de gravité en fonction de la manière dont sa pesanteur est accueillie par la surface partenaire ?

5.3.1. Le geste quotidien

Venant d'emménager dans cet appartement, Olivier Sommelet¹⁰⁹, le propriétaire, disposait d'une grande quantité de meubles et d'objets. Chaque nouvelle répétition était l'occasion pour l'équipe de découvrir un nouvel intérieur. Changeant en permanence la disposition des meubles et l'agencement de son intérieur, nous devions nous adapter à toutes les possibilités. Finalement, nous avons fait notre propre choix de mobilier, en créant notre décor intérieur et en intégrant à la

¹⁰⁹ Olivier a eu beaucoup de difficultés à trouver sa place et à savoir quoi faire. Trop d'idées, trop d'intentions, trop d'imagination. Il n'a su véritablement se décider. En outre, chacune de ces propositions étaient viables uniquement en passant soit par un travail de montage très long, soit par une installation technique trop importante. Pour ne citer qu'un exemple, Olivier devait réaliser et monter une vidéo avec les images filmées pendant les répétitions. Celles-ci auraient été diffusées sur sa télévision pendant la performance. Il y avait sur ces images un effet très pertinent, puisqu'un judas était collé à l'objectif. Nous avons donc l'impression de regarder par le trou d'une serrure. Malheureusement, je n'ai jamais vu ces images, ni aucune autre d'ailleurs. Nous ne nous sommes pas compris à ce sujet et j'avoue ne pas avoir su le guider dans ses choix.

chorégraphie de gestes quotidiens le déplacement même des meubles ; base du contexte général du début et de la fin de *Danse à tous les étages*.

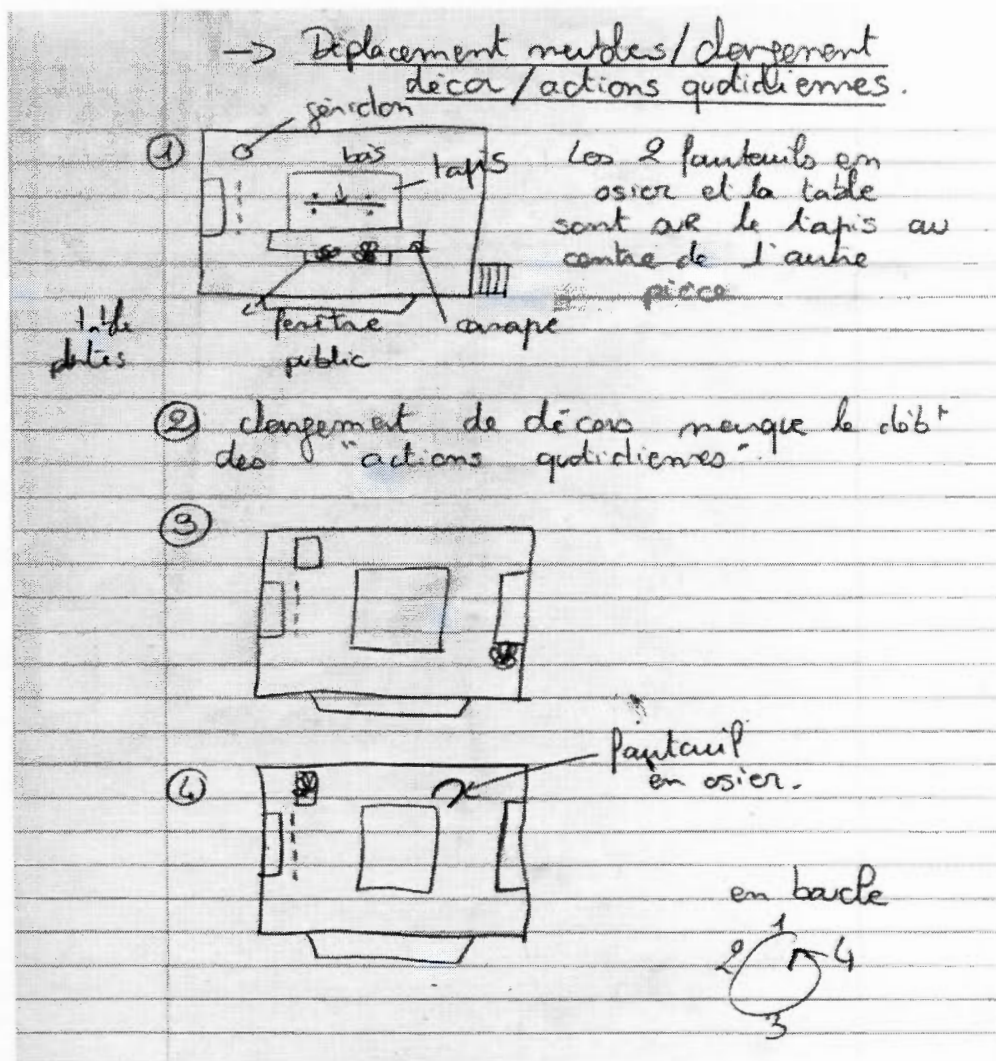


Fig. 5.2. Carnet de pratique, *Danse à tous les étages*, scénographie

Ainsi, dans la première partie, celle où le public est à l'extérieur, s'est construite de manière très précise, une série de gestes quotidiens visibles de dehors, sur les deux niveaux du bloc. Tous les mouvements avaient un impact sur les précédents. Chaque action en générait une autre, comme une réaction en chaîne. Je voulais que l'activité entre les deux appartements s'amplifie jusqu'à devenir un entrelacement d'actions, un enchevêtrement de situations, nous démontrant jusqu'à quel point nos gestes quotidiens peuvent être mécaniques. Les accumuler, les doubler, les répéter, les accélérer, seules, à deux, trois, ou tous ensemble démontrait que d'un simple geste quotidien peut se propager la perception d'un univers décalé. Effet miroir, d'échos, la majeure partie d'entre elles sont liées à une fête qui se prépare et dans laquelle le public est accueilli plus tard. Déplacer une lampe, manger une pomme, boire un verre de vin, plier un drap, plier du linge, lire un magazine, arranger un rideau, chercher un disque sont le genre d'actions avec lesquelles nous avons composé.

Perec (1978) envisage la vie se déroulant dans l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier à Paris, à la manière d'un puzzle dont chaque pièce dépend de l'autre :

Seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens : considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ; elle est seulement question impossible, défi opaque ; mais à peine a-t-on réussi [...] à la connecter à l'une de ses voisines, que la pièce disparaît, cesse d'exister en tant que pièce (p. 15).

Dans *Danse à tous les étages*, la manière dont est envisagée la répercussion d'une action quotidienne sur une autre a été fortement inspirée de cette idée. Ainsi, la mise en scène de ce tableau d'actions a pris des allures de jeu de société dans lequel chaque geste, chaque individu en constituent la règle elle-même. De plus, l'image en coupe de l'immeuble que nous donne l'auteur, et qui accentue cette relation de cause

à effet des diverses habitudes de chacun, a été exactement l'image du tableau devant lequel je souhaitais installer le public de la première partie¹¹⁰.

L'œil voit le monde, et ce qui manque au tableau pour être tableau, et ce qui manque au tableau pour être lui-même, et, sur la palette, la couleur que le tableau attend, et il voit, une fois fait, le tableau qui répond à tous ces manques, et il voit les tableaux des autres, les réponses autres à d'autres manques. (Merleau-Ponty, 1964, p. 26)

Le sentiment de devoir deviner comment les actions s'enchaînaient les unes aux autres, par quoi elles commençaient, comment elles se terminaient, me paraissait intensifier l'effet de voyeurisme, l'effet de curiosité qui colorait l'ensemble de la performance. Ne pas tout donner pour permettre au spect-acteur de combler les manques.

De ce qui se passe derrière les lourdes portes des appartements, on ne perçoit le plus souvent que ces échos éclatés, ces bribes, ces débris, ces esquisses, ces amorces, ces incidents ou accidents [...] Les habitants d'un même immeuble vivent à quelques centimètres les uns des autres, une simple cloison les sépare, ils se partagent les mêmes espaces répétés le long des étages, ils font les mêmes gestes répétés en même temps, ouvrir le robinet, tirer la chasse d'eau, allumer la lumière, mettre la table, quelques dizaines d'existences simultanées qui se répètent d'étage en étage, et d'immeuble en immeuble, et de rue en rue. (Perec, 1978, p. 19)

Voici ce que le public pouvait voir¹¹¹ : Anouk avec son assiette de fromage, après avoir rejoint Mary et Élise buvant un verre de vin à la fenêtre du premier, monte au deuxième, en passant par l'extérieur, pour rejoindre Chantal et Catherine à la

¹¹⁰ Puis tout au long de la deuxième partie pour le public resté à l'extérieur.

¹¹¹ « Gilbert Berger descend les escaliers à cloche-pied. Il est presque arrivé sur le pallier du premier étages. Il tient dans la main droite une poubelle de matière plastique orange de laquelle émergent deux bottins périmés, une bouteille vide de sirop d'érable *Arabelle* et diverses épluchures de légumes. [...] Sur le pallier du deuxième étage, la porte des Altamont, qu'encadrent deux orangers nains émergeant de cache-pots hexagonaux en marbre, est ouverte. En sort un vieil ami de la famille, arrivé manifestement trop en avance pour la réception. » (Perec, 1978, p. 206-216)

fenêtre du haut, elles-mêmes assises sur le rebord de la fenêtre en train de boire un verre. Pendant ce temps, Katya, en bas, ouvre la fenêtre du milieu, prend une bûche sur le tas de bois se trouvant sous la fenêtre, puis la referme. On la voit apparaître de l'autre côté avec la bûche, etc. (voir p. 212).

Ainsi, du début de *Danse à tous les étages*, de son quotidien, du moment où les danseuses étaient dans l'espace, sans coulisse, se préparant, préparant l'espace, circulant, discutant, la performance basculait dans une mise en scène du quotidien, une interprétation, un imaginaire, une manière de le révéler et de le montrer.

Deux quotidiens se côtoyaient. Premièrement, celui de la fiction, celui mis en scène, destiné principalement à susciter chez le public de dehors la curiosité, le poussant à ressentir le besoin d'y entrer. Le public entrant dans cette mise en scène, effectuait à la fin de la performance, un jeu d'échanges d'actions, dont nous parlions p. 169, avec les danseuses. Deuxièmement, celui justement réel qui, à l'intérieur de l'appartement, est destiné au public invité, notre complice. Il circulait, discutait dans l'appartement et parfois devant la fenêtre. Il savait que ses passages pouvaient être vus du public de dehors. Créant ainsi une ambiguïté de sens, à l'extérieur, le public était ainsi pris entre une réalité et une fiction. Le quotidien m'a servi de cadre d'inspiration pour élaborer un geste qui soit le plus possible à la charnière de la fiction et du réel.

5.3.2. La mesure du corps¹¹²

Les artistes du Land Art, à l'instar de Michael Heizer¹¹³, entretiennent avec le terrain et l'environnement une relation qui dévoile les liens presque physiques qu'ils ont avec la terre. S'engage ainsi un rapport entre corps, intériorité, tactilité et environnement. Je développe un rapport similaire par un dialogue entre corps et espace domestique, entre corps, structure et architecture, donnant ainsi à celui des danseuses l'occasion de littéralement se mesurer au site. Des géométries, celles des corps et celles des appartements, se répondent, se croisent et s'entremêlent et donnent un nouveau visage aux deux structures. Avec l'architecture, les danseuses prennent appui, courent, enjambent, attrapent, s'arrêtent, grattent, frottent, traversent, se blottissent, soulignent, précisent et agissent. Créer du geste à la mesure du corps, c'est prendre conscience de ses limites dans l'espace au travers des limites physiques de l'espace. C'est donc au contact des éléments de l'appartement qu'a pu se développer le geste et la signature de la performance. Toucher la matière induit des sensations qu'il est ensuite possible d'exprimer par le geste dansé. De l'expérience

¹¹² *Danse à tous les étages* a été présentée dans le cadre de la Nuit blanche au 374 rue Édouard-Charles. Puisque conçue *in situ*, le processus de création a connu une cinquième étape de travail, une étape finale de recherche, sorte de cinquième étude. La méthode de découverte, d'appropriation, d'adaptation, de composition et de création, est identique à celle réalisée lors des études chorégraphiques *in situ*, le processus. Comme un processus dans le processus donc, *Danse à tous les étages* a été élaborée à partir des appartements que la performance a investi. Les deux espaces, soumis à une observation préalable, sont deux grands lofts, deux espaces ouverts, construits en longueur. Olivier habite au premier, Ken et sa femme au troisième étage. Les deux espaces communiquent par l'extérieur et la majeure partie des fenêtres se situe du côté de la rue Édouard-Charles. Chacun dispose d'une très grande fenêtre, celle du salon dans les deux cas, une plus petite, celle d'une porte ouvrant sur un balconnet. Enfin l'appartement au premier est pourvu d'une troisième fenêtre, légèrement enclavée, face à l'escalier de l'entrée, et celle de l'appartement au troisième ne se trouve pas très loin puisqu'elle éclaire l'escalier intérieur.

¹¹³ Michael Heizer revendique par exemple un rapport très direct aux matériaux bruts du paysage. Il veut y trouver de la masse pour pouvoir s'y confronter et pour la déplacer. En investissant des déserts et en étant en contact direct avec ce paysage, les mains dans la terre, il parvient à trouver des matériaux qu'il modifie ensuite en les assemblant et en les déplaçant. Pour réaliser l'œuvre *Double Negative* (1969-1970), au nord-ouest d'Overton dans le Nevada (États-Unis), 244 800 tonnes de terre et de rochers sont déplacés pour creuser un sillon de part en part d'un ravin.

tactile et physique de l'espace, des matières et des surfaces, s'élabore une palette permettant de colorer les gestes de l'empreinte du site. Aller à son contact par le corps et le toucher engendre un mouvement qui y est directement puisé, inspiré. Anna Halprin par ce contact spécifique de l'expérience tactile réalise quelques unes de ses interventions. La chorégraphe étudie différents éléments de la nature pour n'en sélectionner qu'un seul sur lequel elle se concentre. Elle entre ensuite en contact avec lui pour en découvrir les caractéristiques. À partir de là sont élaborés les mouvements qui peuvent le constituer. Mais c'est au départ de ce contact, qu'elle découvre des sentiments, des associations et de la matière.

Plutôt que d'imiter les apparences extérieures de la nature ou d'utiliser la nature en toile de fond, je m'identifie à ses mécanismes fondamentaux. Mon travail n'est pas une représentation de la nature. Je ne cherche pas à représenter la nature à l'intérieur de moi-même. Il s'agit, au contraire, d'un travail de réflexion. J'essaie de comprendre la nature comme étant un miroir de mon expérience humaine. (Halprin, 1994, p. 34)

Le corps et l'architecture sont deux systèmes dont il est possible de mettre en commun les principes. À l'image des chorégraphes de la danse postmoderne, le travail dans *Danse à tous les étages* s'est basé sur une écoute et une meilleure compréhension de soi pour atteindre une connaissance plus précise du corps. Il s'agissait premièrement de prendre conscience de ses volumes, de la place qu'il pouvait investir, de l'espace qu'il pouvait remplir, de ses contours, de ses limites. Puis, il était question de saisir toutes ses possibilités de dialogue avec l'architecture, structure de l'appartement. Les mouvements se calquaient sur celui-ci en soulignant les lignes tracées par sa structure physique. Entre autres exemples, nous pouvions ainsi voir les bras d'une des danseuses qui marquaient, supportaient, enveloppaient les lignes du cadre de la fenêtre. Ils étaient en diagonale haute à droite, et les jambes en diagonale basse à gauche ; le buste était en diagonale avant haute avec la tête dans son prolongement. L'ensemble de la structure était également accentuée par de plus petits gestes, mais non moins visibles, tel que celui d'un doigt

contre une vitre ou encore une légère inclinaison de la tête. Se mesurer au site, c'est aller soit dans des dynamiques opposées à l'architecture, soit en accentuer une ligne ou une forme. C'est aussi y trouver la force nécessaire à l'impulsion gravitaire, dont le centre peut se déplacer sur le corps. Le rapport entre la danseuse et la surface qu'elle avait choisi d'exploiter est sans aucun doute un rapport de complémentarité. Les danseuses pointaient avec leur corps un détail de la fenêtre, un détail de la forme et de la matière de l'espace. Cette relation entre le très petit et le très grand a montré comment composer avec l'architecture de l'appartement en créant une tension, un lien entre elles et le site. Étant donné le travail effectué sur le thème des forces opposées, sur l'idée que le corps peut à la fois être attiré par la surface, aspiré par elle, tout comme il peut vouloir s'en détacher, la repousser et vouloir repousser les limites et les frontières de nos cadres sensoriels, visuels, protecteurs. Le rapport entre le corps et l'architecture peut aussi être une relation de confrontation. Ce dialogue possible entre les danseuses et l'espace est venu intensifier mon intention à la fois concrète (traverser le seuil de l'appartement) et symbolique (traverser le cadre de la scène et entrer dans la performance) de passer au travers, de voir de l'autre côté, de dépasser, de franchir. Dans *Danse à tous les étages*, pousser les parois de l'appartement avec le corps, des murs aux fenêtres, jouer avec sa gravité, a orienté la gestuelle de la chorégraphie vers des qualités et des variations différentes de poids et de contrepoids. Ici, au départ, la main était le point fixe collé à la paroi, autour de laquelle le corps tourne. Il était impossible de la décrocher, donc de s'extraire de la surface. Le corps y revenait toujours, aimanté, attiré. Les points d'appuis se diversifiaient, c'est tout le corps qui était sollicité ; des forces opposées apparaissent. La main poussait. Elle était le moteur ; elle glissait. C'était aussi le poids du corps qui était aspiré par une force en face de lui, au-dessus de lui ou en-dessous. Il chutait au sol, par surprise ; il chutait contre la surface qui l'attirait, il la repoussait.

Épilogue : si c'était à refaire...

« Tout événement résulte des corps,
de leurs mélanges, de leurs actions et passions. »
Gilles Deleuze (1973, p. 78)

1. Bilan

La fonction principale des histoires racontées au public dans les théâtres est celle que produit un message perceptif : il s'agit de jouer avec la vision et les multiples croisements de sens et de sensations du spectateur via son corps. L'histoire devant lui n'est pas vraie, mais il aime faire semblant de croire qu'elle l'est. Une tension entre deux attitudes perceptives, entre ce qu'il croit être vrai et ce qu'il sait ne pas l'être, entre ce qu'il croit et ce qu'il voit, s'installe alors inévitablement. La perception, théorisée par les intellectualistes, fait appel à la pensée ; Alain, Platon, Descartes pensent les sensations comme la matière de la perception, mais ce n'est que le jugement et la mémoire qui ensuite leur donnent une forme. En revanche, pour Merleau-Ponty, percevoir signifie entrer en contact par le corps avec le monde qui nous entoure. La perception ne s'envisage que par l'expérience d'un sujet, d'un corps, plongé dans son environnement. La perception est plus spontanée que raisonnée, vécue au contact des choses. Quoi qu'il en soit, le travail perceptif du public organise ses sensations comme un tout signifiant. Il y a identification, projection, interprétation. Impossible donc de voir une forme juste pour ce qu'elle est. Le cas des minimalistes est tout à fait révélateur de ce phénomène. Les spectateurs face aux tableaux et aux sculptures dont le contenu était réduit à la forme géométrique ou à la couleur qu'ils donnaient à voir n'ont pu calmer leur besoin de comprendre l'intention émotive de l'artiste. Il était impossible pour eux de ne pas imaginer l'intention de l'artiste, sa vision du monde, la source de ses sentiments, de ses émotions, de ses sensations. Ils avaient besoin d'en comprendre le sens, le but, le possible discours.

Pour voir, ils devaient croire à une histoire. Ainsi, il y aura toujours visiblement un balancement entre un regard qui croit (l'homme de la croyance) et un regard qui voit (l'homme de la tautologie).

Nous comprenons ainsi davantage la difficulté avec laquelle le public reconnaît comme étant de l'art, l'usage d'objets quotidiens, de gestes ordinaires ; aussi détournés soient-ils de leur utilité, de leur fonction, de leur image. Dans ce cas-ci, le public perd de vue la notion d'une expression intérieure de l'artiste. La proposition devient pour lui banale, dépourvue d'originalité. Le geste est commun. *A contrario*, les critères esthétiques, accompagnés de ceux du beau et du bon goût, de l'authenticité, de la morale, positionnent l'artiste sur un piédestal. Son geste est forcément exceptionnel, virtuose, technique et sort justement de l'ordinaire. Le talent s'accompagne de plus du génie, aura surhumaine qui place l'artiste bien au-dessus de tout un chacun. Tout le monde ne doit pas être en mesure de faire ce qu'il fait, chacun est à sa place ; le rêve, le fantasme, l'imaginaire se dessinant entre les deux.

Devant l'impossibilité d'ôter tout travail sémiotisant au public, devant son besoin de croire, devant le balancement permanent entre sa posture qui admet l'illusion mais ne peut s'empêcher d'y croire, j'ai finalement créé avec *Danse à tous les étages* un balancement entre réalité et fiction. Sans m'opposer à la forme admise par le public, j'utilise ses repères et ses besoins, tout en changeant la forme puis le fond de ce qu'il aime voir. Lui faire admettre que le quotidien n'est pas si banal, que le geste ordinaire peut être poétique passe par la création d'un dispositif qui, par essence, incarne l'ordinaire ; lui-même vacille vers un monde où s'invente des histoires et où s'incarne l'utopie

2. Résultat

Les trois catégories développées par Stéphane Carpentier (2008) et qui concernent trois formes de présentations de spectacle, lors du festival d'art de rue *Viva Cité*, demeurent ici un excellent moyen de constater l'évolution de mon parcours en regard des buts fixés au départ de la présente thèse-crédation. La première catégorie ne modifie pas les conventions d'un spectacle. Avec la deuxième, l'artiste brouille les limites entre l'espace de représentation et de réception sans pour autant mélanger ou échanger les rôles entre acteurs et spectateurs. Avec la troisième, l'artiste ouvre complètement les portes de son œuvre ; le spectateur est invité à y entrer pour interagir avec lui.

Avec *Maison à habiter*, je me situais clairement dans la première catégorie. La mise en scène ici, bien que jouée à l'extérieur d'un théâtre, convoquait la convention spectaculaire et, de fait, ne modifiait pas vraiment la relation entre le public et les danseuses. Avec *Danse à tous les étages*, j'ai opté pour une posture entre la deuxième et la troisième catégorie. Dans la deuxième partie de la performance, il y a eu clairement un mélange entre les espaces. Cependant, le public a-t-il pour autant délibérément posé un geste créateur ? Les moments où celui-ci a agi sont les moments où il a « participé », où il a été clairement invité à le faire et où il a suivi les instructions des danseuses. Le reste des initiatives et des propositions du public n'ont pas été très extravagantes. Il s'est laissé aller sans véritablement prendre de risque. Il n'a jamais refusé de répondre à la proposition d'une danseuse et la majeure partie du temps il s'est déplacé ; ce qui est une réussite en soi. Tout comme l'initiative de déambulation, faite non pas nécessairement pour jouer avec le public à l'extérieur, mais plutôt pour lui-même. Très curieux de découvrir le fonctionnement de la performance, en même temps que l'appartement, il a en effet pris le temps cette fois-ci d'observer, de boire un verre, de s'asseoir, de comprendre l'organisation des

interactions entre les danseuses. Il a changé de point de vue dans le but d'apprécier, de découvrir, d'expérimenter plusieurs façons de voir l'ensemble des propositions.

J'ai constaté la même chose lorsque le moment des actions en groupe face à la fenêtre principale s'est mis en place. Chacun a suivi son guide. Ceci dit, il s'agissait ici d'un moment de cohésion et d'ensemble peu propice finalement aux initiatives. Soulignons, par contre, que le public a pris plus de liberté de mouvements lorsque celui-ci était tenu par la main d'une danseuse. En faisant passer certaines intentions de déplacements autour d'elle, par la main le spectateur s'est laissé prendre au jeu de l'exploration gestuelle.

Ainsi, être notre complice a signifié avant tout pour le spectateur suivre le scénario donné, apprécier le contact des discussions et des solos, se laisser surprendre par la disparition de la frontalité, « la disparition des marques habituelles (scène, coulisses, gradins ou espaces désignés pour le public) » (Carpentier, 2008, p. 101).

Lors de représentation « hors scène » accepte de jouer à ne plus savoir quoi faire : applaudir ? Rire ? Ce n'est plus aussi sûr. Il n'a pas non plus le temps et l'occasion de se décider. Ce type de spectacle déstructure non seulement l'espace mais aussi le temps, il termine sans que le public ne s'en aperçoive nécessairement. L'artiste n'attend pas les applaudissements immédiats et rompt ainsi les codes déterminés ouvrant la voie d'une réception différente. (p. 105)

Dans le fond, je pense avoir moi-même freiné un peu l'intention de collaboration du public. Ne voulant ni le brusquer ni le déranger, je savais qu'en lui proposant une tâche précise à accomplir, elle le serait.

Le public de *Viva Cité* est très proche des spectacles auxquels il assiste. Selon ses dires, il se sent même parfois capable de franchir la limite ultime qui le sépare de la fonction d'artiste, pour devenir lui-même créateur. Les commentaires relevés par Carpentier (2008) signifient beaucoup de chose quant au plaisir que peut procurer le sentiment de partager un espace commun avec les comédiens, un espace dans lequel finalement un rien le fait basculer du côté de celui qui danse ou joue de la musique¹¹⁴.

Lors de la Nuit blanche, le public semblait en effet satisfait, curieux et amusé, de pouvoir être avec les danseuses dans l'espace qu'il voyait de loin. Il s'est parfaitement senti considéré, pris en compte. Il savait que des moments d'action étaient prévus pendant le déroulement et il les attendait. Le public entrait ici dans un univers qu'il découvrait d'un autre point de vue, sous l'angle d'une autre réalité ; les danseuses lui faisant bien comprendre qu'il faisait partie de ce monde et qu'il en était même en quelque sorte le centre. Si c'était à refaire, je tenterais de convoquer davantage la créativité du spectateur. Cette version revue et corrigée de *Danse à tous les étages* se situerait au niveau de la troisième catégorie établie par Carpentier et peut-être même au-delà. À l'instar de certaines actions et tâches proposées au public dans *Danse à tous les étages*, les artistes de *Viva Cité* qui invitent le public à danser ou jouer, le font dans une certaine mesure et dans un certain cadre. Il y a bien entendu, une part d'improvisation, mais le canevas des pièces est néanmoins extrêmement bien ficelé. Le public est invité à collaborer lors de passages choisis, pour une action précise. Le dispositif de *Danse à tous les étages* n'est pas seulement un espace de représentation dans lequel le spectateur est invité à entrer ; il est un espace dans lequel le public peut passer d'une posture active, à une posture plus contemplative, et vice versa. À tout moment, il est en mesure d'intervenir, par une

¹¹⁴ Commentaires de spectateurs relevés par l'auteur : « C'était excellent. En fait, à partir du moment où on a mis le pied dans la cour [...] on était acteur, sans le savoir... », « Puis même on est parfois partie prenante, on est pris dans un cortège... on va nous inviter à danser ou... à chanter, c'est un peu ça le propre des arts de la rue c'est le côté... partie prenante quand on est public, quoi. » (Carpentier, 2008, p. 109)

marche, une action, un geste, en vue de jouer avec le public de dehors. De la même manière, il peut n'importe quand se retirer de l'espace de jeu et regarder la situation avec plus de recul. Le public multiplie les actions imprévues ; les danseuses se laissent, elles, surprendre par les interventions de leurs invités.

3. Et si...

Danse à tous les étages a été depuis la Nuit blanche présentée dans le cadre du 4^e festival OFFTA, les 28 et 29 mai 2010. À cette occasion une autre façade a été investie, trois autres appartements nous ont accueillis. De réaliser la performance dans des lieux différents pourrait déroger à la règle de ce qui me semble être l'intérêt du travail chorégraphique *in situ* : une performance, un lieu. Or, *Danse à tous les étages* se présente désormais comme une performance en perpétuelle évolution, qui se transforme en permanence et s'adapte à chaque contexte dans lequel elle est présentée, à chaque appartement dans lequel elle est créée. Les mouvements quotidiens et la chorégraphie, la manière dont les danseuses interpellent et vont chercher le public, s'adaptent au lieu. Nous le comprenons, l'architecture de la façade, les fenêtres, les objets, la disposition des pièces changent la lecture du lieu, inspiration par excellence ; changent la nature de la chorégraphie, sa source.

L'expérience de la Nuit blanche m'a montré que le public est maintenant prêt à aller au-delà des limites que j'avais fixées et imposées à tous. Celles par exemple de séparer très nettement le quotidien de la danse, d'utiliser beaucoup d'artifices (trop peut-être), de ménager malgré tout le public dans ses initiatives. Aussi, dans l'ensemble de mes prochaines performances, aussi bien vécues de l'extérieur que de l'intérieur, j'aimerais brouiller davantage les limites entre ce que le public voit et croit. Il s'agirait donc dans une prochaine version d'amoindrir encore la limite entre le quotidien et la fiction. À cet effet, je devrais faire en sorte d'utiliser davantage tout ce que nous trouvons sur place, dans les appartements, sans apporter d'éléments extérieurs au site. Je pense entre autres au système d'éclairage et aux effets de

lumière. Pour la Nuit blanche plusieurs projecteurs avaient été installés dans les deux appartements. Nous passions d'une pièce aux couleurs orangées, à une pièce bleue, puis rouge. L'utilisation de la lumière naturelle du lieu, les lampes que nous avons trouvées, me semble aujourd'hui plus appropriée au thème principal de *Danse à tous les étages* ; le quotidien, la vie ordinaire, l'intime.

Concernant la chorégraphie, le clivage entre la première partie des actions quotidiennes et les moments plus dansés nécessiterait d'être aussi estompé. Il me semble en effet pertinent et intéressant de mélanger plus subtilement la danse au quotidien et le quotidien à la danse. Ainsi, au cœur d'un geste dansé assumé et reconnu comme tel, la chorégraphie, tout au long de son déroulement, en serait plus ponctuellement entremêlée. Y insérer du quotidien ne veut pas nécessairement dire faire une action pendant la danse. Assumer un geste dansé ne veut pas non plus dire montrer des mouvements comme des tours ou des sauts. Il s'agit plutôt de créer un vocabulaire de gestes à partir et intégré au site et à l'appartement. Il serait ainsi nécessaire de trouver la limite poreuse entre ces deux types de mouvements, qui en bout de ligne ne devraient en former qu'un seul. Un seul et même vocabulaire, et non plus plusieurs types de discours qui se superposent et se juxtaposent, serait la forme idéale de ma danse unifiant enfin le geste quotidien, le geste comme lecture du lieu et le geste comme mesure de l'architecture. Pour chaque nouvel appartement investi, serait donc développé un vocabulaire spécifique.

Toujours dans l'intention d'amoindrir encore la frontière entre réalité et fiction, entre ce que je vois et crois, il me semble qu'il serait important, d'affiner le contact entre le spectateur et la danseuse lors de son solo. Jusqu'ici, les contacts établis, en dehors de la main, se sont construits autour de la parole ou du regard. Il m'apparaît donc inévitable de créer un solo spécifique à chaque danseuse, une chorégraphie élaborée en étroite collaboration avec cette dernière, la définissant, lui

ressemblant. De là pourrait émerger une forme de contact mieux adapté à la fois à la danse, au contexte et à la personnalité de son interprète¹¹⁵.

Nous le savons, pour une meilleure compréhension du rôle que le public a à jouer à nos côtés, nous devons le guider en lui expliquant précisément le nouveau contrat qui s'offre à lui. Toutefois, lui dicter quoi faire ne m'intéresse pas. Sans être totalement arbitraire et en ayant toujours à l'esprit la notion d'égalité et de partage des tâches, il serait important de donner au public plus de matériel avec lequel jouer. Afin qu'il soit plus à même d'intervenir et de composer, mais sans transformer pour autant les danseuses en maître explicateur, il serait nécessaire de pousser un peu plus leur démonstration.

Nous l'avons constaté, le public est capable de recevoir ce type d'information. La danseuse en se présentant à son spectateur, et en lui présentant la performance pourrait insister sur plusieurs exemples précis. Figurant ainsi une image, une direction, le degré exact de liberté, la couleur, les mouvements, les déplacements et les actions qui sont à sa portée, le spectateur pourrait ensuite choisir parmi l'éventail de propositions ; jouer avec, faire des combinaisons, ou s'en inspirer pour en créer d'autres. L'improvisation se construirait ainsi à partir d'éléments et de critères précis s'évaporant au fur et à mesure de la performance. D'autres directions, d'autres formules, d'autres initiatives apparaîtraient.

¹¹⁵ Dans l'intention de présenter prochainement une nouvelle version de *Danse à tous les étages*, nous avons repris des répétitions régulièrement depuis le mois d'avril 2011. Pour illustrer l'idée de créer un contact spécifique entre la danseuse et son spectateur, voici l'exemple du solo de Mary Williamson, réalisé dans un coin et pour un coin. Sa tête et une de ses oreilles sont constamment attirées par la surface du mur. Tout à coup, elle en jaillit, s'assoit à côté de son spectateur, qui lui est assis au sol, et lui colle l'oreille sur une épaule, pour écouter. D'autres parties du corps prennent le relais, tout autour du spectateur, à des niveaux et des rythmes différents. Après en avoir fait le tour, Mary s'en retourne de dos dans son coin pour poursuivre le duo avec le coin, les murs.

Commencer en insistant sur la fonction de la présence de chacun dans l'appartement, en précisant en l'occurrence l'effet produit sur le public à l'extérieur, saurait, me semble-t-il, introduire l'idée de sa nécessaire complicité. Ensuite j'imaginerais une étape de démonstration du danseur pour suggérer à son spectateur¹¹⁶ les différentes pauses à prendre, selon son choix et son rythme, au moment du solo. Il serait important aussi d'évoquer la possibilité pour lui d'en imaginer d'autres, puisqu'il ne s'agirait là que d'exemples sur lesquels il pourrait se baser pour créer sa propre scène quotidienne à la fenêtre.

Cette recherche m'a donné le temps de me concentrer, durant une période de quatre années, sur un processus à partir duquel se sont développés une approche spécifique du corps dansant et un engagement relationnel particulier auprès du public. La façon dont j'avais l'habitude d'écrire du geste *in situ* n'incluait pas nécessairement le public au moment précis de son élaboration. En plus d'avoir approfondi la recherche gestuelle, j'ai donc approfondi et constaté l'utilité (et la possibilité) d'engager un rapport fondé sur le partage des pouvoirs créatifs entre des danseurs et un public. L'intérêt que je portais pour la création chorégraphique *in situ* et le potentiel que j'y trouvais se sont inscrits dans la relation que j'ai développée avec lui. À l'avenir, il ne s'agira plus de créer seulement la chorégraphie de *Danse à tous les étages* en lien avec un appartement, mais de concevoir aussi le geste en fonction du jeu que je souhaite développer avec le public. Celui-ci consiste en la création d'un parcours guidé entre l'intérieur et l'extérieur d'un appartement, un parcours dans lequel le public passe d'un état à l'autre, d'un espace à l'autre. Or, la manière dont se mêlent représentation et réception est contrainte par la structure, la forme et la disposition de l'appartement dans la ville. *In situ*, la relation avec le public peut donc bien se penser, s'inventer et se renouveler en fonction du lieu où la danse s'inscrit. Buren (1998) insiste sur l'importance de concevoir l'œuvre *in situ*, à partir, pour et

¹¹⁶ Serait-il plus intéressant et drôle d'effectuer cette séquence devant une fenêtre ?

contre un site. Alors, dans un tel contexte et à partir du moment où le public est pris en considération, la relation se dégageant du dispositif peut être créée avec, pour et contre le site.

Les appartements investis au cours de la thèse-création ont ainsi dégagé une relation où le partage entre les danseuses et le public était de mise. Dans mon travail futur, cette équité des rôles entre regardant et regardé sera bien présente. Mais la manière de la développer dans un site, les stratégies mises en place pour y parvenir, feront nécessairement apparaître d'autres formes de relation possible, d'autres dispositifs.

C'est en cela que la création chorégraphique *in situ*, pensée telle que je l'envisage, me semble bousculer la convention de notre attitude spectatorielle. En perpétuel changement, le chorégraphe dans ces conditions prend des risques. Pour chaque site investi s'inventent une gestuelle, un dispositif, une relation avec le public. Sont menées dans les théâtres des expérimentations et des créations s'attachant à explorer d'autres modes de présentation qui sortent la danse contemporaine de son mode frontal. Mais la gestuelle et la relation peuvent-elles vraiment être réinventées ? Ou du moins, jusqu'à quel point le dispositif peut-il être repensé ?

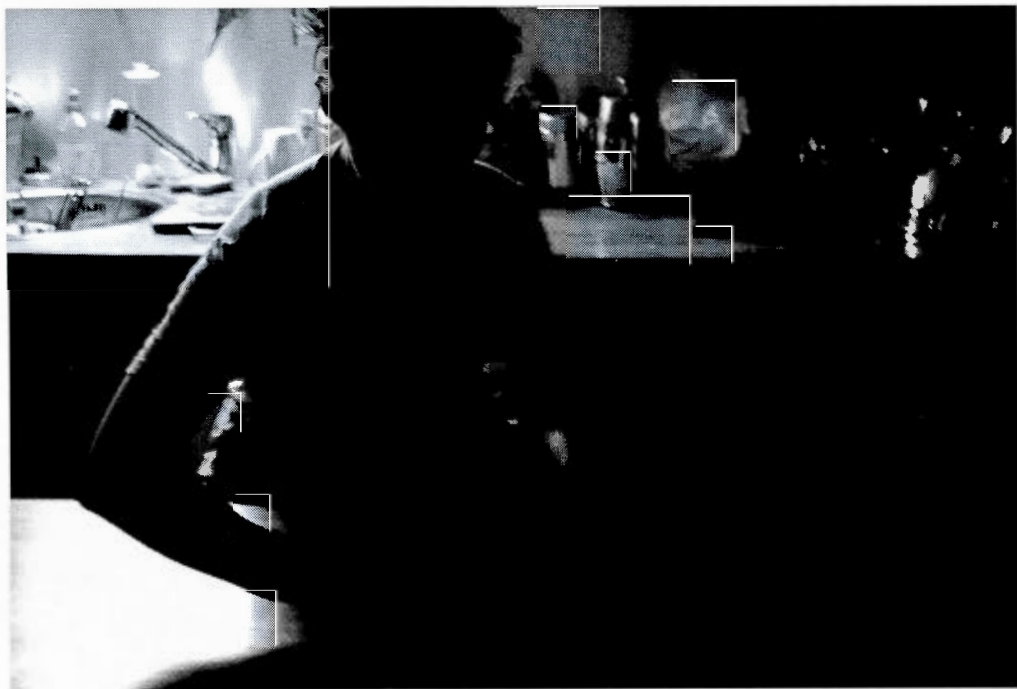
Basée sur la compréhension de la spatialité corporelle dans un site spécifique architecturé, la création chorégraphique *in situ* semble pouvoir comprendre comment l'espace entre le corps du danseur, celui du public et le corps de l'architecture se constituent.    la manière de Merleau-Ponty, il s'agit donc, pour le chorégraphe et les danseurs, de partir à la conquête de notre environnement pour en extraire la sève. « De même que nous percevons toutes choses extérieures, exta-corporelles, nous faisons tout pour le reproduire, sous une forme ou une autre ; il n'est rien d'extérieur qui nous contentant (notre   cil, notre intellect) que nous ne souhaitions extérioriser à nouveau. » (Perelman, 1994, p. 44). *In situ*, le corps du danseur est un agent de

transmission entre lui, le public et le monde extérieur. C'est en effet parce qu'il agit dans le monde, avec toute sa conscience spatiale, à l'extérieur des lieux conventionnels de spectacle, que le public peut mieux concevoir son propre schéma corporel planté dans un environnement qui lui fait prendre conscience de son ancrage dans le monde et la manière dont il s'y situe. Le site interprété et dansé de la sorte donne une signification aux choses ; et c'est par ces corps en interrelation, dans un environnement donné, que nous devenons conscients qu'il existe un monde extérieur qui s'organise autour de nous.

APPENDICE A

MAISON À HABITER

A.1	Dans la cuisine.....	192
A.2	L'appartement, le public.....	193



A.1 *Maison à habiter*, octobre 2006. Danseuse : Cécile Mourice



A.2 *Maison à habiter*, octobre 2006

APPENDICE B

QUESTIONNAIRES DESTINÉS AUX ENTRETIENS AVEC LES DANSEUSES

B.1	Études chorégraphique <i>in situ</i> #1	195
B.2	Études chorégraphique <i>in situ</i> #2.....	196
B.3	Études chorégraphique <i>in situ</i> #3.....	197

B.1 Études chorégraphique *in situ* #1

Série de questions à propos des répétitions sans le public.

Qu'elles ont été tes impressions en entrant dans l'appartement ?

Qu'a suscité chez toi le travail avec la fenêtre ?

Qu'a suscité chez toi cette fenêtre ?

As-tu pensé au public dès ton arrivée dans l'appartement ? L'as-tu imaginé pendant les répétitions ? Si oui, comment ?

Quel sentiment a provoqué chez toi de penser au public ?

Quelles ont été tes craintes (si tu en avais) par rapport à l'arrivée du public dans l'appartement ? Par rapport à votre proximité, ta place et sa place ?

As-tu imaginé des scénarios ?

Série de question à propos de la présentation en public.

Y a-t-il eu des différences entre ce que tu imaginais du public et ce que tu as vécu avec lui ? Si oui, quelles sont-elles ?

Comment a réagi le public ?

Comment as-tu réagi ? De quelle manière avez-vous cohabité ?

Comment as-tu joué avec le public ? Et comment a-t-il joué avec toi ?

B.2 Études chorégraphique *in situ* #2**Série de questions à propos des répétitions sans le public.**

Qu'elles ont été tes impressions en entrant dans l'appartement ?

Qu'a suscité chez toi la disposition des fenêtres ?

Comment as-tu vécu le 1^{er} atelier de recherche, celui sur la découverte du terrain ?

En regard du dispositif qui se mettait en place et par rapport à l'expérience précédente, as-tu pensé au public dès ton arrivée dans l'appartement ? L'as-tu imaginé pendant les répétitions ? Si oui, comment ? Ou du moins l'as-tu fait de la même manière et pourquoi ?

Quel sentiment provoquait chez toi de penser au public ?

Quelles ont été tes craintes (si tu en avais) par rapport à l'arrivée du public dans l'appartement ? Par rapport à la grande distance qui vous séparait, et à ta place et sa place ?

Série de question à propos des deux présentations en public.

Y-a-t-il eu des différences entre ce que tu imaginais du public et ce que tu as vécu loin lui ? Si oui, quelles sont-elles ? Est-ce qu'il était difficile de l'atteindre ? Y as-tu pensé en ces termes ou pas du tout ?

Comment as-tu réagi ? De quelle manière as-tu géré la distance ? Était-ce plus facile à gérer que la proximité ?

Est-ce que tu as pu jouer avec le public ?

B.3 Études chorégraphique *in situ* #3

Série de questions à propos des répétitions sans le public.

Qu'elles ont été tes impressions en entrant dans l'appartement ? Qu'as-tu remarqué à ton arrivée ?

Qu'a suscité chez toi la disposition des fenêtres ?

As-tu pensé au public dès ton arrivée dans l'appartement ? L'as-tu imaginé pendant les répétitions ? Si oui, comment ? Ou du moins l'as-tu fait de la même manière et pourquoi ? Quel sentiment provoquait chez toi de penser au public ?

Quelles ont été tes craintes (si tu en avais) par rapport à l'arrivée du public dans l'appartement ? Par rapport à sa déambulation, à votre proximité, et à ta place et sa place ?

Comment as-tu géré la création collective ? Que ton apportés les autres projets ? Est-ce que cela t'as aidé à te positionner par rapport au public ? Est-ce que cela t'as aidé à lui donner plus facilement une place à tes côtés dans ton espace ? Si oui, pourquoi ?

Comment abordes-tu, en général, cette nouvelle étude, cette nouvelle expérience ? Es-tu plus à l'aise ? Qu'est-ce qui a changé ?

Série de question concernant les présentations en public.

Y-a-t-il eu des différences entre ce que tu imaginais du public et ce que tu as vécu avec lui ? Si oui, quelles sont-elles ? Est-ce qu'il était difficile de l'atteindre ? Est-ce que tu y as pensé en ces termes ou pas du tout ?

Est-ce que l'intégration d'actions quotidiennes t'a aidé à l'aborder ? Pourquoi ?

Comment as-tu géré le flux de personnes entrant sur le balcon ?

Comment as-tu réagi ? De quelle manière as-tu, cette fois-ci, géré la proximité ?

Est-ce que tu as pu jouer avec le public ? Comment ? Est-ce que tu as pris plaisir à jouer ?

APPENDICE C

EXEMPLE D'ENTRETIEN
ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE *IN SITU* #4**Série de questions à propos des répétitions sans le public.****As-tu pensé au public dès ton arrivée dans l'appartement ? L'as-tu imaginé pendant les répétitions ?**

Imaginé au début et à la fin. Milieu me suis concentrée sur la chorégraphie. Pour moi la question du public est arrivée trop tard. Pas tant que ça imaginé.

Dans les 2 dernières semaines, dans la deuxième partie faire ce que je faisais dans la première mais sans provoquer trop de discussions avec les autres et être plus en interaction avec le public. Aurait aimé faire la même chose, assise dans le canapé et lire mes notes, ce que j'ai fait à certains moments. Les laisser spectateur.

Quel sentiment provoquait chez toi de penser au public ?

Angoissée parce qu'imprévisible. Dans un précédent projet je ne m'étais pas imaginée le public, et quand il est arrivé cela est devenu angoissant, je ne pouvais plus faire ce que je devais faire. Imprévisible, surprenant, le laisser comme ça, angoissant mais c'est le jeu. Laisser comme ça, plutôt que de préparer quelque chose qui peut-être ne fonctionnera pas. Ça va être de toute façon imprévisible.

C'est resté un mystère, je ne savais pas s'il allait aller jusqu'aux fenêtres par exemple et jusqu'où il allait s'infiltrer.

Quelles ont été tes craintes (si tu en avais) par rapport à l'entrée du public dans l'appartement ?

Crainte de garder l'état de représentation ; de pouvoir être à l'écoute de moi, des autres, et à ce qu'il faut que je fasse. Réactif dans le moment présent à ce qui est en train de se passer. Être alerte sur ce que font les autres et pas forcément à ce qui est prévu.

Mais j'aime ça être bousculée ! Pas assez de recul par rapport à mon expérience, mais j'aime cette position là. L'impression d'avoir un espace de liberté dans lequel je peux m'exprimer moi. Mon rôle n'est pas figé, pas écrit, c'est un espace d'inconnu, où je peux y mettre plus de moi-même en relation avec l'autre. Du coup c'est plus intimidant puisque je ne suis pas cachée derrière un rôle.

As-tu imaginé des scénarios ?

Je suis restée proche de ma partition longtemps, j'ai réussi à partir du moment où je savais que le public savait. Il n'y avait pas d'improvisation dans les répétitions. Mais tant que ça reste cérébral, et pas corporel, et qu'on se dit je vais faire ça et ça, ça tombe à l'eau. Qu'est-ce qui est possible pour moi ? Ne pas prévoir, rien prévoir, mais à force d'expérience, très bien préparée dans ce qui est fixe et pouvoir le moduler.

Série de questions à propos les deux présentations en public.

Qu'as-tu ressenti au moment de l'entrée du public ? De la gêne, un malaise, ou au contraire une facilité à le recevoir ?

Une perte d'intimité. Quand le public rentre on n'est plus que nous, on perd l'intimité. L'effet de voyeurisme est effectif. Il y a une mise à nu, tous nos gestes sont vus. On est sur le qui vive, augmente notre tonus musculaire, plus difficile de faire des déplacements et interactions avec l'autre.

C'était gênant car le public ne savait pas qu'il entrait dans la performance, mal à l'aise. Quel jeu jouer ? Double état, avec les gens que je connaissais encore plus dur. Dire bonjour comme si de rien n'était. Pourquoi ne pas en jouer ? Pas très à l'aise avec ça, pas être soi-même, et quel était mon rôle. Obliger de jouer un rôle, impression que mon sourire était faux.

Comment as-tu joué avec le public ?

Avec le fait que moi-aussi je peux voir leur dos, leur côté, etc....déconstruit les codes. Certains, tant que ce n'est pas du spectacle spectaculaire, ils ne regardent pas. Soit-même il faut plus affirmer le quotidien pour être vu, insister l'expression dans le geste quotidien. Est-ce qu'on veut être vu dans du geste quotidien, ou le transformer en chorégraphie ?

2^e soir certaines personnes nous ont remplacées, on discute de ça, et d'autre chose d'ailleurs, il y a eu une complicité. J'ai par exemple pris le pull de quelqu'un pour le

secouer, ça marche, utiliser le vêtement, participer sans être pris au piège, ou être obligé de faire quelque chose. Regarde on va jouer ensemble, moins d'imprévus pour moi et donc plus facile de jouer.

Comment as-tu ressenti ton rapport au public dans la première partie ?

Éloignement : moins d'enjeux. Mais difficile d'aller chercher le public de l'autre côté de la fenêtre. Il faut que ta présence traverse la fenêtre, traverse la rue et aille chercher le spectateur, il peut y avoir une certaine timidité finalement. Plus rassurant parce que si on se trompe on se voit les uns les autres ; on est entre nous, on peut se parler, mais ça reste plus figé.

J'étais en représentation : avec les gants du début à la fin.

APPENDICE D

GRILLE D'OBSERVATION ET CRITÈRES DE LECTURE

1. Le quotidienLes actions, Insu / su :

Le doute (geste, la frontalité) ; degrés d'ambiguïté que provoque le quotidien (où suis-je?)

Favorable aux échanges? À la rencontre? Au partage?

Degrés d'implication du public.

Degrés d'interaction/Nature du contact/Est-ce qu'il y a contact ?

Le temps de réaction/compréhension/envie d'interagir ? Sa place dans l'appartement, mobilité, immobilité.

Chorégraphiées:

Degrés et niveau de doute que cela installe.

Temps de réaction/compréhension : quand commence la danse ? Quand finit-elle ?

Le rapport à l'observation : la place du public dans l'appartement.

La distance qui se crée : le contrôle retrouvé? Ce que le public s'autorise ou non à ce moment là.

2. Une attitude du public

De quelle manière le public répond aux sollicitations? Prêt aux échanges, aux rencontres, au partage? Avec les danseuses, avec les autres spectateurs : les discussions, la relation.

Qu'est ce qui se dit, qu'est ce qui se fait, comment, où, avec qui ?

Place des uns vis-à-vis des autres. Qu'est ce que cela dessine dans l'espace ?

Niveau de spontanéité, d'intégration et d'immersion (en a-t-il conscience?). Comment bouge t-il ? La vitesse, le nombre de déplacements, la situation dans l'appartement.

Décision : proche des danseuses, loin d'elle, passe t-il de l'un à l'autre quand il en a la possibilité ? De quelle façon : spontanément, très direct, timidement, par étapes.

3. Interaction

Les actions (quotidiennes)

À son insu
Su

Le temps de réaction
Le degrés de compréhension

Les actions improvisées

Ce qui est dit/fait
Celles des danseurs
Celles du public

La nature du contact :
parole, regard, corps
La durée du contact.

4. Le dispositif

La circulation du public

Fluidité

Immobilité/mobilité

Ce qu'elle dessine dans l'espace

Organisation spontanée/ Compréhension

Organisation décousue

Favorable aux échanges ?

Dispersion

Les déplacements

Posture dans l'appartement et à l'extérieur

Choix des déplacements : leur nombre, leur sens, temps de réaction, temps d'observation.

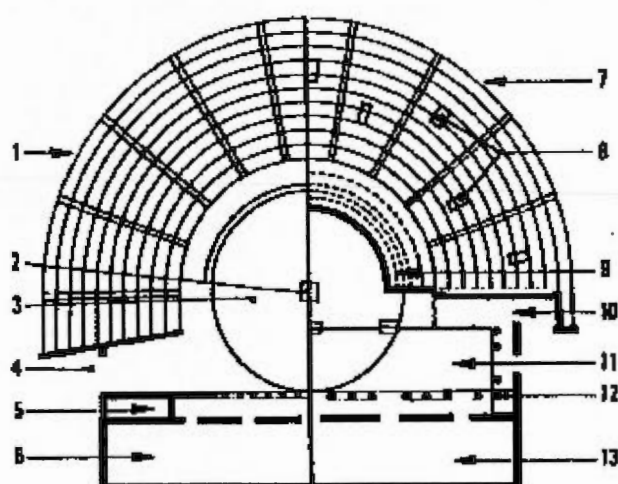
Création et débordement de seuil

gestion de la frontalité, rapport à l'intimité.

APPENDICE E

LA FRONTALITÉ

E.1	Le théâtre grec.....	205
E.2	Le théâtre circulaire médiéval.....	206
E.3	Le théâtre à l'italienne.....	207

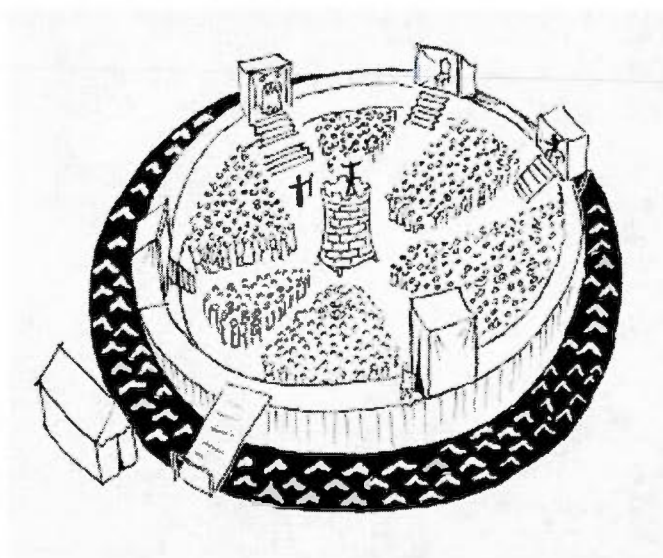
B.1 Théâtre grec¹¹⁷**Théâtre grec**

1. Theatron
2. Thumelê
3. Orchestra
4. Pandos
5. Proskênion
6. Skênê

Théâtre romain

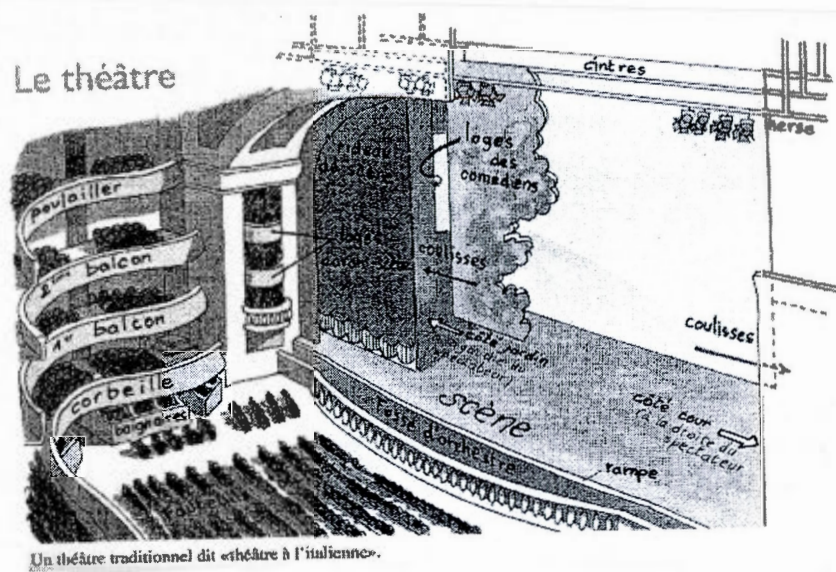
7. Cavea
8. Vomitoria
9. Sièges d'honneur
10. Vomitorium principal
11. Proscenium (la scène)
12. Frons scenae
13. Mur du fond

¹¹⁷ <http://www.latinistes.ch/Exposes/Viviane/theatre-a-rome.htm>
 Site consulté le 23/01/2011.



B.2 Théâtre médiéval circulaire¹¹⁸

¹¹⁸ http://www.ddec.nc/blaise-pascal/theatre/theatre_religieux.htm
Site consulté le 23/01/2011.



B.3 Théâtre à l'italienne¹¹⁹

¹¹⁹ http://www.weblettrres.net/blogs/article.php?w=PabloPicasso&e_id=226
Site consulté le 26/05/2011.

APPENDICE F

ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE *IN SITU* #2 : FENÊTRE 2



Danseuses : Sandrine Heyraud et Léna Massiani

APPENDICE G

ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE *IN SITU* #1



Danseuse : Katya Montaignac

APPENDICE H

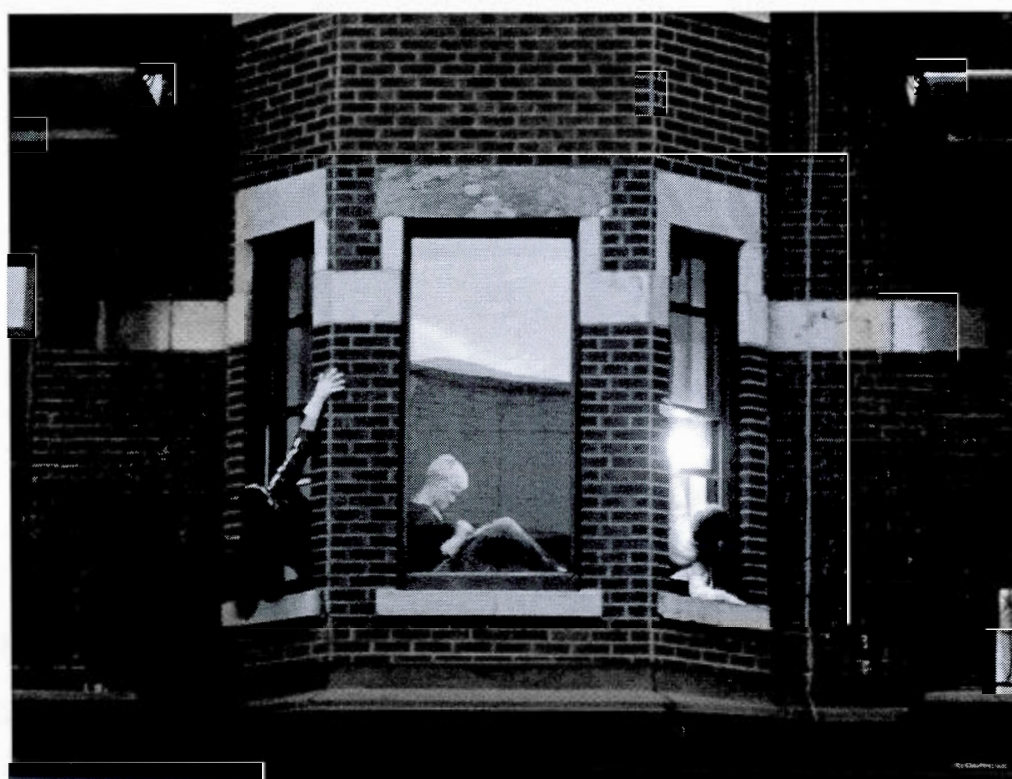
ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE *IN SITU* #3



Danseuse : Katya Montagnac

APPENDICE I

ÉTUDE CHORÉGRAPHIQUE *IN SITU* #4



Danseuses : Irène Galesso, Mary Williamson et Catherine Larocque

APPENDICE J

DANSE À TOUS LES ÉTAGES
TABLEAU DES ACTIONS QUOTIDIENNES

Élise	Mary	Katya	Anouk	Chantal	Monica	Catherine
Canapé	Canapé	Lampe	Plante		Téléphone	
		Plante	Fauteuil		Téléphone	Sac vêt
Table	Table	tapis	Linge Chambre		téléphone	
					Téléphone escalier	
			Linge salon	Magazine	Idem Bureau	
Saladier pomme						
		Serviette pomme				
						Saladier pomme
Cheddar chambre	Cheddar chambre	Cheddar chambre	Cheddar chambre		Pomme tel	
Livre	Tapis				Livre	
		Bûche				
			Pliage	Pliage		
Bougies			Verre,			

			Bouteilles			
Tétris	Tétris	Tétris	Tétris	Tétris	Tétris	Tétris
Photo	Vin balcon					
						Lave fenêtre
					Ferme fenêtre	
Traversée				Traversée		
Boa chez ken, escalier	vin					
				Lecture	descendre	Cigarette Balcon
		Châle			Chez Olivier	
	Monica				Mary	
			Cheddar Monica/ Mary	Catherine/ Vin		Chantal/ Vin
	Vin petite fenêtre		sort		sort	
Mary+vin	Élise					
			Cheddar cath/Cantal	Catherine/ Vin		Chantal/ Vin
Tétris	Tétris	Tétris	Tétris	Tétris	Tétris	Tétris
		Balayage salon	descend			
				Valse		Valse

Installation chorégraphie fenêtre

BIBLIOGRAPHIE

- Albert, V. (2006, mai/juin). Quelque part dans l'indécidable. *Cahiers Sentiers*, 4, 18-21.
- Ardenne, P. (2001). *L'image corps*. Paris : Édition du Regard.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel*. Paris : Flammarion.
- Augoyard, J.F. (2000). L'action artistique dans l'espace urbain. Dans Métral, J. (dir.), *Cultures en ville, où de l'art et du citoyen* (p. 17-33). Édition de l'Aube.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presse Universitaire de France.
- Bernard, M. (2001). *De la création chorégraphique*. Paris : Centre national de la danse.
- Bougnoux, D. (2006). *La crise de la représentation*. Paris : La Découverte.
- Bourriaud, N. (2001). *L'esthétique relationnelle*. Dijon : Les presses du réel.
- Buren, D. (1998). *À force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?* Paris : Sens et Tonka.
- Carpentier, S. (2008). La place du spectateur dans les arts de rue. Dans Lefèvre, B. et Roland (dir.), *Un festival sous le regard de ses spectateurs. Viva Cité, le public dans la rue* (p. 99-112). Havre : Presses Universitaires de Rouen et de Havre.
- Cerbanne, P. (1967). *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris : Pierre Belfond.
- Clidière, S. De Morant, A. (2009) *Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*. Montpellier : L'entretemps Édition.
- Collignon, B. et Staszak, J.F. (2003). *L'espace domestique. Construire, habiter, représenter*. Bréal : Anne Lapanouse.
- Cometti, J.P. (2002). *Art, représentation, expression*. Paris : PUF.
- Cousin, J. (1980). *L'espace vivant*. Paris : Moniteur.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien. 1. Les arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G (1973). *Logique du sens*, Paris : U.G.E.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : les éditions de Minuit.
- Dort, B. (1995). *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L.
- Dort, B. (1998). *La représentation émancipée*. Paris : Actes sud.

- Foucault, M. (2001). Des espaces autres. Dans *Dits et écrits (1980/1988)* (p. 752-762). Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2009). *Le corps utopique/Les Hétérotopies*. Nouvelles Éditions Lignes.
- Febvre, M. (1987). Les paradoxes de la danse-théâtre, dans M. Febvre (dir.), *La danse au défi* (p. 73-83). Montréal : les éditions Parachutes.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris : Chiron.
- Forti, S. (2000). Manuel du mouvement. *Nouvelles de danse*, 44-45.
- Fraser, M. (1999). Sur l'expérience de la ville. Dans Fraser, M, Gougeon, D. et, Perrault, M. (dir.), *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain* (p. 13-41). Montréal : Optica.
- Godard, H. (1998). Le geste et sa perception, Dans Ginot, I, Michel, M, *La danse au XX siècle*. Paris : Larousse.
- Goffman, E. (1975). *La mise en scène de la vie quotidienne*. Paris : Édition de minuit.
- Goffman, E. (1991). *Les cadres de l'expérience*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Halprin, A. (automne, 1994). Danse de la terre : le corps répond aux rythmes de la nature. *Nouvelle de danse : La danse hors les murs*, 21, 32-39.
- Helbo, A. (2007). *Le théâtre : texte ou spectacle vivant?* Paris : Klincksieck.
- Heinich, N. (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Édition de Minuit.
- Heinich, N. (2003). *Face à l'art contemporain*. Paris : L'Échoppe.
- Jacob, L. (2007). L'art au détour de la société : les pratiques artistiques participatives. Dans *Culture pour tous : 10 ans des journées de la culture* (p. 32-35). Trois-Rivières : Éditions d'art Le Sabord.
- Lamoureux, J. (2001). *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*. Montréal : Lieudit.
- Loubier, P. (2001). Avoir Lieu, disparaître, sur quelques passages entre art et réalité. Dans Loubier, P. et Ninacs, A.M. (dir.), *Les commensaux : Quand l'art se fait circonstances* (p. 21-29). Montréal : Skol.
- Louppe, L. (2000). *La poétique de la danse contemporaine*. Bruxelles : Contredanse.
- Lynch, K. (1982). *Voir et planifier, l'aménagement qualitatif de l'espace*. Paris : Bordas.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.
- Mervant-Roux, M.M. (1998). *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*. Paris : CNRS.

- Mervant-Roux, M.M. (2006). *Figuration du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*. Paris : L'Harmattan.
- Meyer, H. (2008-2009). La participation de l'assistance dans l'art de la performance. *Inter, art actuel, dossier : La relation*. 101, 32-34.
- Nahachewsky, A. (Printemps, 1995). Participatory and Presentationale Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, vol 2 (n°1), 1-15.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2003). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Passeron, R. (1996). *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Saint-Germain-en-Laye et Valenciennes : ac2cg éditions.
- Pavis, P. (2007). *La mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives*, Paris : Armand Colin.
- Perec, G. (1978). *La vie mode d'emploi*. Paris : Hachette.
- Perelman, M. (1994). *Construction du corps, fabrique de l'architecture*. Paris : Ed de la Passion.
- Popper, F. (2007). *Art, action et participation*. Paris : Klincksieck.
- Rancière, J. (1987). *Le maître ignorant, cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris : Fayard.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Roux, C. (2007). *Danse(s) performative(s)*. Paris: L'Harmattan.
- Roux, C. (2009). Pratiques performatives/corps critiques#2. *La part de l'œil : ce qui fait danse : de la plasticité à la performance*, 24, 113-123.
- Salignon, B. (1996). Le seuil, un chiasme intime-dehors. Dans Mangematin, M. Nys, et P. Younès, C. (dir), *Le sens du lieu* (p. 55-66). Bruxelles : Ousia.
- Saint-Gelais, T. (dir.) (2008). *L'indécidable : Écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal : Esse.
- Ségaud, M. (2007). *Anthropologie de l'espace : habiter, fonder, distribuer, transformer*. Paris : Armand Colin.
- Ségaud, M. et Paul-Lévy, F. (1983). *Anthropologie de l'espace*. Paris : Centre Pompidou.
- Tiffon, V. (2009, mai). *Comment réactiver le processus d'individuation par la participation : exemple du projet XY, installation sonore interactive*. Communication présentée aux journées d'études sur les Effets de présence et les effets de réel, volet 2 : Formes indisciplinées à l'Université du Québec à Montréal, Montréal.